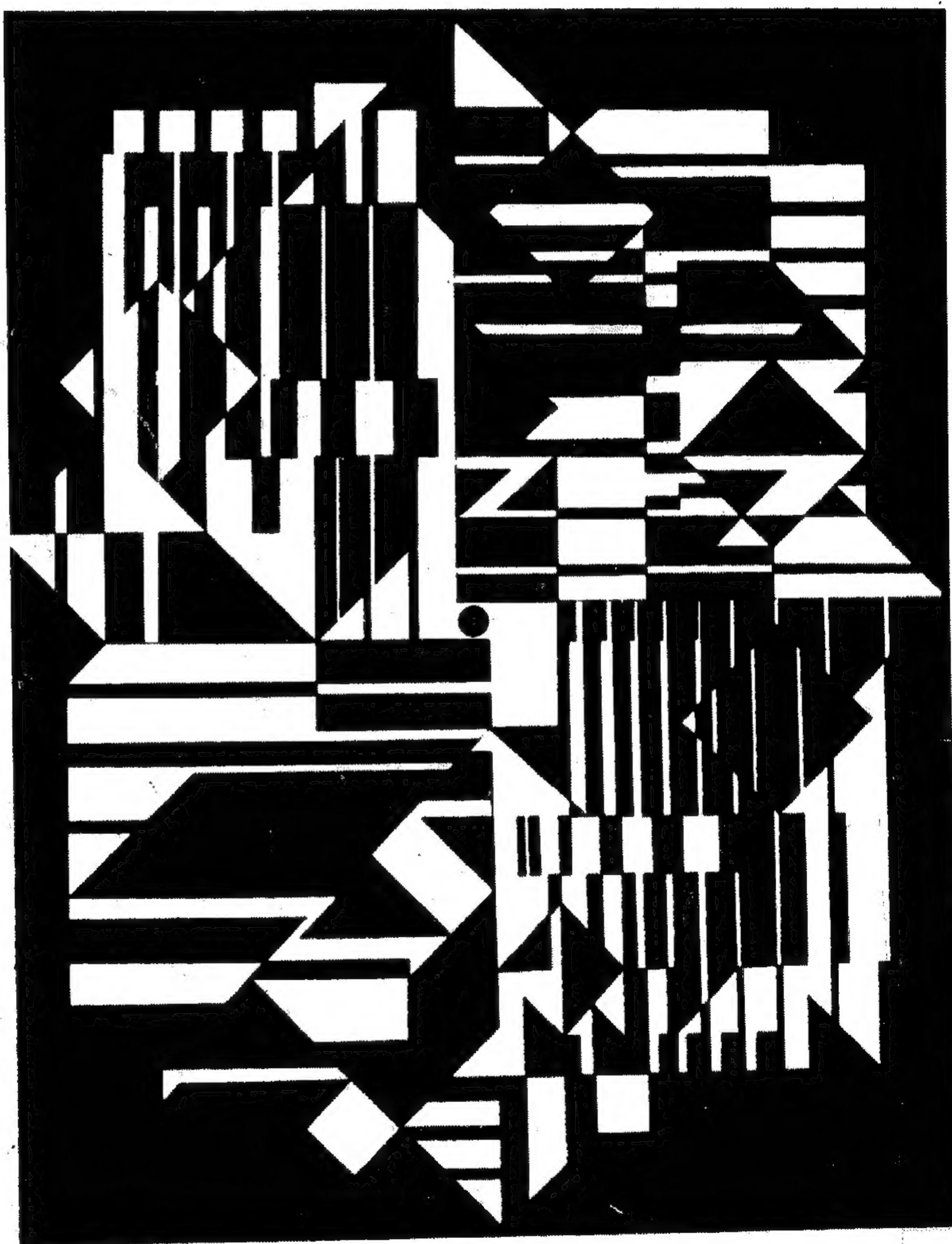


# الحسن الجمال



محمد صديقي الجبالي صنف





اهداءات ٢٠٠٢

الفنان / حسين بيجار

القاهرة



# الحسن الجمال

الطبعة الأولى

١٩٨٠

محمد صديق الجبالي



دار المعارف



## فهرس الاعلام

الصفحة	الصفحة	
٣٢	٦٤	ابن الميّم
٨٢	٦٤	ابن بطوطة
٦٤	٦٤	ابن سينا
٦٤	٤٢	ابو زيد الهلالي
٦٤	٦٤	ابو نصر الفارابي
٩٧	٦٤	احمد البيروني
٤٤٤٠	٦٩	الاكاديمية
٨٢	١٥	الجريكو
٨٢	٧٠	ادجار ديجا
١٥٤١٣	١٥	ادموند بورك
٤٠	٣٧٤١٨٤١٥	ارسطو
٧٢٤٣٣	٣٩٤٣٧٤١٦	اقلاطون
٤٤٤٤٠	٤٢	الالياده
١١٦	٤٢	الاوديسا
١١٥٤١١٠٤٥٥٤١٥	٤٢	الانبياء
٦٩	١١٤	البناء الديناميكي
٦٠	١١٣٤١١٢٤٨٤	التأثيرية
٩٦	١١٠٤١٠٤٤٨٤	التجريد
١٥	٦٤	الخوارزمي
٦٧٤١٩	٦٤	الرازي
٧١	٨٢	الرومانتيكية
٩٦	١٠٧	السير ياليه
٨٣٤١٥	٤٢	الشهنامه
٨٣	٦٤	الطبري
٤٩	٤٢	الظاهر بيبرس
٤٠		بيروس

الصفحة		الصفحة	
٦٣	طارق بن زياد	٩٧	تايت (متحف)
٦٣	عقبة بن نافع	٧٠	ترافالجر
٦٤	عمر بن الخطاب	٣٢	تيتوريتو
٦٣	عمرو بن العاص	٦٤	ثابت بن قره
٤٢	عقبة (ملحة)	١٩	جاك ماريتان
٧٠	فانتان لاتور	٦٤	جابر بن حيان
١٨	فرانسيس باكون	١٥	جورج براك
١١٠	فرانكو	١١٤	جورنيكا
٨٣	فونتانيلو	٨٢	جوزيف فيان
٣٦	فون هارتمان	٧٠	جوستاف كوربيه
٩٦	فيدياس	٦٣	جون ديوي
٣٩	فيدراس	٧١	جون راسكن
٤٣٤٤٠	فيرجيل	١١٣	جون كونستابل
٧١	فيكتور هوجو	١٠٧	جيورجيو دي كريكو
٧٠	فيكتوريا (الملكة)	٢٠٩	حنا (قديس)
٨٣٤١٥٤١٤٤١٣	فينكلان	٦٣	خالد بن الوليد
٣٢	كاراتشي	١٧٢	خوان ميرو
١٥	كاندينسكي	٣٤	ديكارت
٨٣	كايوس	٣٧	ديونيزيو
٣٦٤٢٢	كلایف بيل	١٧	رادر
٣٢	كوريد جيو	٣٣	دافايلو
١٠٩	لوقا (قديس)	٧١	دوسيتي
٣٤	لوك	١٠٢	ووك أند رول
١٨٤١٥	لوتيجينوس	١٤	ساندرو بوتيشلي
٨٣	لويس دافيد	٣٥	سبينوزا
٣٦	ليينيز	٩٦	سكوبا
٨١٤٣٢٤١٤	ليوناردو دا فينشي	٦٤	سليمان التاجر
٣٣	ميكيلانجيلو	٧١	سوينبرن
٥٣	مارك شجال	٧١	سيمون سالون
٦٤	ماركوبولو	٣٩	شكسبير
٥٨٤٣٢	مانيريزم	٧١	شوبان
١٠٩	منا (قديس)	٣٦	شوبنهور
٩٦	ميرون	٣٦	شيلينج



الصفحة	الصفحة
١٨٠٢١٨	ميتافيزيكا ١٠٦ هوراس
١٩٠	موسوليني ١١٠ هتلر
٣٦	موديليانى ١١٠ هيربارت
٨٢٠١٥	نارشيزو ١١٥٠١١٤٠٣٩ هيركولا نيوم
١٣٠١٥٠	نيلسون ٧٠ هيلينس
٧٠	هبرى مور ١٥ وليمجتون
٧٢٠١٧٠	هوجو مونستر بورج ١٩ ويسلر
	هافلوك ايليس ٣٣

## فهرس المواضيع

المقدمة	الصفحة
المقدمة	٩
المعرفة التاريخية تساعد على وضوح الرؤية الفنية	١٣
بين الابتداء والابداع	٢٣
تأملات في العملية الفنية	٣١
النمو الجمالى	٤٧
ارادة الفنان في التعبير الحر	٥٧
مصادر التعبير في فن التصوير	٦٧
بين القواعد التربوية والفنون الجميلة	٧٥
تدخل علم النفس في مشاكل علم الجمال	٨٥
دور الفنان بين العالمية والقومية ووظيفة ناقد الفن	٩١
الموضوعية والرمزية في الفنون التشكيلية	١٠١

## مقدمة

فى الوقت الذى تتطلع فيه الدول النامية إلى المستقبل المشرق بالدراسة والتخطيط فى كافة الميادين العلمية والعملية لا يمكننا أن نغفل أهمية الفنون فى حياة المجتمع العصرى .

والفنون التشكيلية بصفة خاصة لها تأثيرها الفعال فى حياة الأفراد والجماعات لأنها بطبيعتها تجسد واقع حياتهم ونشاطاتهم فى أشكال مرئية تصقل أحاسيسهم وترقى بمشاعرهم وتريدهم معرفة بالجمال . فالصورة المعلقة على الجدار الأصم فى الحجرات المغلقة هى كالنوافذ المطلة على هذا الجمال فى أى شكل من أشكاله ، كما أنها أيضاً أداة يتعرف بها الشعب على أمجاد واقعه فتزىد من قدراته وطاقاته عندما يرى كل فرد ما يبذله من جهد فيتعرف على أهمية وجوده وكفاحه فى سبيل تعزيز البناء العام لحضارة بلده فى عصره ، سواء فى مجالات الزراعة والصناعة أو البحث العلمى والأدبى أو الجهاد الوطنى وقضايا التحرير ، وبالحملة نجد أن الفنون التشكيلية هى الوسيلة التى يمكن بها إيقاظ الوعى ، والإدراك العقلى والروحى معاً ، بالرؤية فى غير عناء ، لأن العين بوظيفتها تتلقاها - فى وهلة - بالمتعة كما تتقبلها النفس بالبهجة عندما تتكشف المعانى فى قوالب جمالية ترفع حوافز النفس للتطلع إلى الحياة الأفضل . كما يجد الممارس لها - كلما أتاحت له دراسة فنه دراسة جادة - متعة التأمل والتعمق فى المعانى الإنسانية كلما وجد الجوامع الملائم للتعرف على قدراته الذاتية وتنمية احساسه بوظيفته فى المجتمع لحمل مسئولية العمل بالطريقة العلمية والإبداع الصناعى والمقومات التى تجعل منه المعبر الصادق عن واقع بلاده ومستقبلها إلى جانب قدراته على استرجاع أمجادها التاريخية .

وإذا ألقينا نظرة على الآثار التي نستدل منها على تاريخ حضارة الإنسان منذ أقدم العصور ، نجد لها في المباني والصور والتماثيل تؤكد لنا حقيقة وجود الإنسان في المكان الذي عاش فيه ، كما تدلنا على نوعية عقائده وتفكيره وفلسفاته وحضارته في زمانه .

ومن الواضح أن دور الفنان التشكيلي في المجتمع العربي الحر هو الالتزام بقضايا الجماهير والتعبير عنها بشتى الأساليب الفنية التي تؤكد طاقتها الإبداعية والإبداعية ليشارك في دفع عجلة التطور متفاعلاً مع مقومات الحياة كلها ، وهو دور أساسي في مراحل بناء حضارة شعب .

والفنان الصادق هو الذي يتخذ من قضايا مجتمعه ومناخ بيئته مصدراً لإلهامه ، لأن التعبير الملتزم المتحرر من قيود الإلزام هو قاعدة الابتكار والإبداع في كل الفنون مهما اختلفت وسائلها في التعبير .

ولما كانت دراسة تاريخ الفنون التشكيلية تساعدنا على معرفة نوعية الحضارات التي عاشها الإنسان عبر تاريخه الطويل ، والظروف التي أحاطت به ودعته إلى ما تركه من أعمال لها من أشكالها دلالات ثابتة تم عن وجوده ونشاطه وعقائده وثقافته ، فإن تأمل هذه الأعمال وتدقيقها والبحث في جوهرها يكشف لنا عما وراء هذه القدرات من قوى خلاقة ، وما أرادته مبدعها ، ويغرينا أيضاً على متابعة مراحل التدبير والتفكير والتنفيذ ، والينا ببيع التي استقى منها مبتكراته ، سواء كانت الدوافع عقلية أو نفسية ، أو صادرة من الأوهام والأحلام ، أو وليدة التزوات والانفعالات ، أو قد تكون من روائس أحداث بعيدة كآمنة في أعماق النفس وباطن العقل إلى أن وجدت مثقلاً لتطفو على السطح وتحتل مكاناً بين الحقائق التي نراها ونستشعر وجودها لتصور واقعاً مجهول .

وإذا كان للفلاسفة آراء في تلك الدوافع والعوامل المؤثرة في عملية الابتداع الفني ، إلا أن هذه الآراء مهما تعددت جوانبها واختلفت وجهات النظر فيها فإنها غالباً ينقصها ما يرضى الفنان ويقنعه بما يستشعره من متعة يفرد بها في أثناء قيامه بتجربته الفنية إلى أن يراها تخرج من بين يديه تحفة بديعة في شكلها بليغة في معانيها

ولعل بما ضمنت هذا الكتاب من مواضيع لا أدعى أكثر من أنى أبصرت ما في نفسي أول الأمر كفنان تشكيلي يمارس فنه قرابة نصف قرن وكناقد للفن بالصحافة المصرية منذ عام ١٩٣٥ إلى جانب تدريس تاريخ الفن في جميع كليات ومعاهد الفنون كأستاذ مسئول منذ عام ١٩٤٠

وعلى ضوء ما استطعت أن استوعبه من قراءات فقد تناولت بعضها كداخل أعاننى على تأملها ومناقشتها للوصول إلى ما تطمئن إليه خواطر الفنانين الراغبين في دراسة علم الجمال ، ولا شك في أنها دراسة محبة إليهم ، ووسيلة من وسائل التعرف على أسس النقد الذاتى ، والمعرفة السليمة التى لا يشوبها غموض أو لغو أو تعقيد

والله اسأل أن أكون عند حسن الظن .

د محمد صدق الجبائى





## المعرفة التاريخية تساعد على وضوح الرؤية الفنية

في أوائل الخمسينات ظهر العديد من الرسائل والبحوث حول تعريف الجمال والنقد الفني . ويعتقد كثير من المعنيين بهذه الدراسات أن الظلام الذي كان يحيط بالنقد الفني قد انقشع بعد متابعة وتقييم الكثير من الاتجاهات والأساليب الفنية المعاصرة التي تكاثرت بدوافع ذاتية ، وتأييد كل ما استطاع ذوو المواهب الفنية أن يضيفوه إلى حصيلة الفن الذي سار بخطى سريعة على سلم التطور المتحرر من كل القيود والضغوط .

والاعتقاد بالتقدم الذي حققه النقد المعاصر لم يحل دون إلقاء الضوء على بواعث الفنون التقليدية ( الأكاديمية ) التي كانت سائدة حتى قبيل ظهور الفن التأسري الذي واجه الطبيعة في الهواء الطلق وتحليل العناصر التي تتألف منها تلك الفنون للتعرف على قوانين الرؤية وأسلوب كل فنان كانت له مكانة يتميز بها عن غيره . ونتيجة لذلك يصبح من العبث المفاضلة بين قديم وحديث طالما أن لكل فن في عصره مقوماته ومميزاته ومتطلباته ومعطياته .

ومن القواعد الأساسية عند تصنيف الأعمال الفنية أن نكون منصفين حتى لا يطغى فن على فن آخر ويطمسه . وعلى سبيل المثال أقول أن الاختلاف بين الديمقراطية والجمهورية هو أن الديمقراطية تقوم على الحرية والإحساس بالمسؤولية ، وأن الجمهورية تقوم على المحافظة على النظام ومقاومة الانحراف ودفع الفساد، وأحياناً نجد جمهوريين متحررين كما نجد ديمقراطيين محافظين، فإذا قبلنا هذا التفسير فإننا نستطيع تطبيقه كذلك على الفن .

ونجد في أقوال « أوجين فيرون » Eugène veron وغيره من المعاصرين المؤيدين له ثورة جريئة على الفنون التقليدية ( المحافظة ) وتأييداً مطلقاً

لاتجاهات الفنون المعاصرة ( المتحررة ) .

وإذا سألنا عما هي الفنون التقليدية ؟ وماهي انطلاقات الفنون المعاصرة المتحررة ؟ فإننا نجد «فيرون» يقول : «هذان نوعان مختلفان من الفن ، الأول زخرفي وهدفه الرئيسي إرضاء العين ، ووسائله العامة الحرص على اتقان الرسم والمحافظة على انسجام نسب الأجزاء المكونة للشكل ، والعناية برشاقة الخطوط الخارجية التي تحصر مساحة الجسم ، وقوام هذا الفن هو الجمال الذي تراه العيون في الطبيعة ، أما الفنون المعاصرة فلا تدخل لها في هذا المجال بعد أن تحررت من القيود الأكاديمية لتعتمد على قوة التعبير المطلق » .

ومن هذا التعريف نجد عدم وضوح الرؤية الفنية عند « فيرون » ونراه يؤثر الفنون الحديثة ويخصها بما ينكره على الفنون التقليدية ، وهو ما نراه غالباً ما يخالف الواقع في خمس نقاط :

أولاً - أن الفنون التقليدية وإن كانت كما وصفها فيرون إلا أنها تبدو في عصور كثيرة ذات سيطرة وقوة تعبيرية واضحة ، كما نشاهد في تماثيل الدولة المصرية القديمة وتماثيل تل العمارنة في عهد اخناتون وكذلك في الفنون الإغريقية (١) .

ثانياً - إذا اعتبرنا عصر النهضة الإيطالية ( القرنان ١٥ و ١٦ ) هو بداية العصر الحديث بعد أن استرد الإنسان حريته التي حرم منها طوال العصور الوسطى ، فإننا نرى على لوحات «ساندرو بوتيشالي» Sandro Botticelli و «ليوناردو دا فينشي» Leonardo da Vinci

---

(١) من أقوال العالم الأثري الألماني «فينكلمان» إن الفن الإغريقي القديم يتمتع بما كان يتمتع به الإغريق من حرية وكبرياء .

و « رافاييلو » Raffaello Sanzio و « الجريكو » الأسباني il Greco وغيرهم خطوطاً زخرفية أكثر وضوحاً مما نراه في تماثيل القدماء من المصريين والإغريق ، وهو غير ما يدعيه « فيرون » ومن يتبعه عندما وصفها بالفنون التعبيرية بينما الصحيح أنها تميل إلى العناية بالخطوط الزخرفية ثالثاً - نرى فنوناً حديثة غير موضوعية ومتحررة من كل القيود ، ولا نجد في غالبيتها غاية اجتماعية أو قومية بقدر اعتماد كل فنان على أسلوبه وقدراته الذاتية في مجالات الإبداع الصناعي والميل إلى التكوينات الزخرفية في كثير من لوحات « كاندينسكي » Kandinsky « وبراك » George Braque و « بيكاسو » Picasso و « هنري مور » Henry Moore وغيرهم مما يؤكد عكس ما يدعيه « فيرون » Vèron .

رابعاً - أجمع كثير من قدامى الفلاسفة المهتمين بعلم الجمال أمثال « بلوتينوس » (١) و « فينكلمان » (٢) و « إدموند بورك » (٣) على أن عناصر الإبداع في الفنون التشكيلية هي التنظيم الجمالي للخطوط والألوان ، وكان « لوتجينوس » (٤) يرى معاني عظمة الروح تبدو أكثر وضوحاً في الأدب منها في أعمال الفنون التشكيلية (٥).

- 
- (١) Plotinus (٢٠٤ - ٢٧٠) فيلسوف إغريقي من أتباع افلاطون هبط مصر وتعلم بمدرسة الاسكندرية .
- (٢) Winckilmann (١٧١٧ - ١٧٦٨) عالم آثار ألماني يرجع إليه الفضل في الكشف عن بقايا مدينة بومبي Pompei واطلال مدينة هيركولانيوم Herculanium الرومانيتين بالقرب من نابولي ، ومات مقتولاً في تريستا Teriستا بشمال إيطاليا طبعاً في بعض الميداليات التي كان يحملها .
- (٣) Edmond Burke (١٧٢٨ - ١٧٩٧) كاتب وسياسي انجليزي وناقد للثورة الفرنسية .
- (٤) Longinus أديب وفيلسوف من أتباع افلاطون عاش في القرن الثالث الميلادي .
- (٥) هو قول مردود بداهة ، لأن الروح بطبيعتها خافية والفنون التشكيلية ظاهرة مرئية .

خامساً — يتفق « كلايف بيل » Clive Bell — وهو من الفلاسفة المعاصرين — مع القدامى على عدم مطالبة الفنان التشكيلي بأكثر من الإحساس بالخط واللون والأبعاد الثلاثة بغض النظر عن الفنون الزخرفية ( التقليدية ) أو الفنون الحديثة (التعبيرية ) كما وصفها كذلك « فيرون » بعد أن أصبح لكلمة « تشكيل » Formalism مكاناً مرموقاً في دراسة علم الجمال .

ومثال آخر على النقص في دراسة تاريخ الفن المقارن يظهر بصورة واضحة في الافتراض بأن الفنون الحديثة تجدد ولا تقلد وتبدع ولا تنقل . والنقد الحديث على هذا القياس يتطلب الإجابة على السؤال التالي : هل هذا الافتراض يعنى أن الفنون التقليدية القديمة كانت تخضع للنقل والتقليد — سواء بالنقل عن الطبيعة أو تقليد فنون أخرى سبقتها ؟ وما هو الحكم على الفنون التي سبقتها؟ وهل يمكن للفنون الحديثة أن تبدأ من فراغ ؟

ولكى نكون أكثر اعتدالاً في الحكم نقول بصراحة إن هناك أعمالاً حديثة لا تنسم بأية سمة فنية ولا يمكن اعتبارها ابتداءً أو ابداعاً فنياً :

ومن غير المناسب أن نلصق بالفنون القديمة أو الحديثة الادعاء بالتقليد بغير استناد إلى دليل ملموس . فاذا نظرنا إلى تماثيلنا المصرية القديمة فإننا نلاحظ أن الفنان عرف كيف يضحى ببعض القيم التشكيلية — كما نراها في الطبيعة — ليبرز قيماً جمالية أخرى أبلغ تعبيراً وتأثيراً . وفي فنون قدماء الاغريق ، ورسوم العصور الوسطى كذلك توجد أعمال لا ننكر ما يبدو عليها من علامات التقليد إلى جانب أعمال أخرى نجدها ذات تعبير قوى وجديد من نوعه .

ونجد في قول « أفلاطون » رأياً في بعض أشكال الفنون التشكيلية



التي لا تمثل شيئاً بعينه، وهي المحاولات التي اصطلاحنا في عصرنا الحديث على تسميتها بالفنون غير المشخصة Non REPRESENTATIONAL » لا أقصد بجمال الأشكال تلك التي نراها من حولنا أو التي يتوقع رؤيتها أكثر الناس ، مثل تماثيل الأحياء ، ولكن المقصود هو جمال الخطوط المستقيمة والمنحنية والسطوح والفراغات والمساحات الصماء وإن لم تكن في مستوى الجمال بالنسبة إلى غيرها . — ولكن يكفي أن تظل دائماً كالطبيعة مكتملة ومنطلقة وغير مقيدة ، وأن تكون ذات طابع خاص بألوانها وأشكالها وجمالها وما تحدثه من متعة . » هذا هو قول « افلاطون » يكاد ينطبق على الفن التجريدي في عصرنا . ويدعى البعض أن أصالة أقل الأعمال الفنية مهما بدت تفاهتها هي أفضل بكثير من التمسك بنقل ظاهر الأشكال مهما بذل الفنان من جهد وعناية في مطابقتها .

ولم يكن في وسع ارسطو تفسير الميتافيزيكية بأكثر من قوله : « إن الفن والطبيعة هما القوتان الخلاقتان في الكون » وهو قول وثني تجاوز به قدرة الخالق سبحانه وتعالى .

ويقول أيضاً : « إن لدى الشاعر قدرة على تقليد الأشياء كما يحلوه أن تكون عليه ، ويفترض مثاليات ليس لها من وجود . » ويرد « رادر » Rader فيقول : « إن أكثر الفنانين والنقاد قدرة على التفسير في عصرنا الحديث (القرن العشرين) يجمعون على رفض النظريات التي تبيح النقل أو التقليد . »

ويرى البعض الآخر أن الفن الحديث والنقد يقومان على التجربة والمعرفة العلمية ، وأن الفن التقليدي ( النقل ) والنقد يقومان على ما يقره البحث بالاجتهاد غير العلمي .

ومن المعروف — كما أشرنا — أن أرسطو ولونجينوس وهوراس (١) هم  
أسبق من توصلوا إلى مبادئ تقييم الجمال باستعمال عبارات التبجيل  
والتعظيم في تعريف التجربة الفنية ، وأن المهتمين بعلم الجمال في العصر  
الحديث يؤثرون قيام التجربة على أساس عقلى أى جرياً على أحكام العقل ،  
وتحليل التجربة الفنية بأسلوب علمي .

واعترافنا بأن أولئك الثلاثة هم أقدم وأشهر المعروفين في تاريخ النقد  
الفني القديم يدفعنا إلى تعريف إتجاه كل منهم .

الأول ، استطاع توضيح التجربة الفنية من خلال مناقشته الشعر والموسيقى  
للتعرف على جوانب النشاط الفني وشدة حذره عند وضع مقاييس عامة  
باعتبار أن التجربة الجمالية مصطلح إنساني شامل .

والثاني ، يعتقد أن هناك علاقة بين عظمة الفن وعظمة الروح استناداً  
إلى العلاقة التي تجمع بينهما بالأدلة المعبرة عن دقة تأمل الأحداث وانعكاسها  
على المشاعر .

والثالث ، يدعو إلى زيادة ثقافتنا بعلم الإنسان (٢) ويؤكد على ضرورة  
تنمية قوة الملاحظة والاعتماد على دراسة النظم السياسية والتقاليد الاجتماعية  
وطبيعة المناخ . ويشبه في هذا الرأي الفيلسوف الإنجليزي « فرانسيس  
باكون » ( ١٥٦٠ — ١٦٢٠ ) Francis Bacon مؤسس الطريقة التجريبية  
في المعرفة .

---

(١) Horace (Orazio) (٦٥-٨ ق.م) من مشاهير شعراء الرومان وأكمل  
دراسته في اليونان .

(٢) « انثروبولوجي » Anthropology

ومن محاولات الفلاسفة القدماء في علم الجمال لم نجد بينها تعريفاً مقنعاً  
أو تحليلاً لتجربة علمية على الرغم من كثرة ما قيل:

ونجد المعاصرين منهم يتخبطون في الضباب وهم يحاولون استخلاص  
نظريات يمكن الاعتماد عليها في تفسير معاني الجمال في الأعمال الفنية كعلم له  
أصول وقواعد ، فنجد « بيندتكروتشي » (١) يصف التجربة الفنية بعجزها  
عن الاتصال المباشر وأنها لا تطابق الحدس وما نتوقع حدوثه . ويستبعد  
الفيلسوف الألماني « مونستربرج » (٢) الفن عن العلم ويفرق بينه وبين أية تجربة  
إنسانية أخرى . أما الفيلسوف الفرنسي « جاك ماريان » (٣) فليس له مكاناً  
بين المدافعين عن التجربة العلمية بأفكاره الباطنية وفلسفته الوحيية .

ولعل لم أقرأ لأحد من الفلاسفة المهتمين بتقنين الجمال في الفنون التشكيلية  
ما يوضح بأسلوب سهل ومقنع الفرق بين فن حديث (معاصر) وفن تقليدي  
(قديم) أو تعريفاً للنقد الفني . وأعني بالسهولة حديث العارفين بطبيعة  
المشاكل الفنية التي تعترض الفنان أثناء عمله ، ولا تتأق معرفتها إلا عن طريق  
الممارسة والتجربة . وقولي هذا لا يعني التحيز للجانب من الجانبين .. بل على  
العكس أجد نفسي أيضاً مطالباً (٤) بتفسير هذه الفروق بمحاولة الإجابة بإيجاز  
ووضوح على سؤالي :

ما هي الصفات المميزة لكل من الفن الحديث (المعاصر) والفن التقليدي

---

(١) Benedetto Croce (١٨٦٦ - ١٩٥٢) فيلسوف ومؤرخ وناقد إيطالي (راجع  
صفحة ٦٩).

(٢) Hugo Münsterberg

(٣) Jacques Maritain ولد في باريس عام ١٨٨٢ .

(٤) منذ اشتغالي بالفن من عام ١٩٣٠ والنقد الفني بالصحافة المصرية من عام ١٩٣٥

وتدريس تاريخ الفن في كليات الفنون الجميلة من عام ١٩٤٠ .

(القديم) ؟

وماهى خصائص النقد الفنى ؟

وقد تثير الاجابة عليهما الشك فى إعطاء رد قاطع يرضينا جميعاً لاختلاف وتفاوت درجة ثقافة كل فرد من المشتغلين بالفن ، ولكن هذا الافتراض لا يمنع من محاولة الرجوع إلى قول أرسطو فنجد أن قاعدة الاسناد عنده هى الإطار العام لنظرية القدرة على التصور باعتبار أن الموضوع مصطلح انساني شامل . وقاعدة الاسناد هذه تقوم على أن المجتمع يتكون من أفراد يعيشون فى طبيعة بلد واحد ويمارسون الحياة بأسلوب واحد وتقاليد واحدة وينطقون بلغة واحدة . وعلى هذا الأساس يعتبر فن اليوم هو فن حديث ، وفن الأمس هو فن قديم ، وفن الغد هو فن المستقبل .

وتشير كلمة فن إلى ظاهرة فريدة من نوعها ، ولها مكانتها فى تاريخ حضارة الانسان . وبالتالي يمكن اعتبار الفن « تقليدى » — وإن مارسه فنان معاصر — إذا ارتبط بأسلوب إبداعي قديم أو تصدى لموضوع أو فكرة لها ارتباط بعصور تاريخية سابقة ، وهو ما يعنى أنه ظاهرة جمالية أو تاريخية لنشاط انساني تختلف دوافعه عن متطلبات العصر الحديث . وإذا أخذنا فى الاعتبار أن الفن والجمال لهما بطبيعتهما ارتباط موضوعى ، فإننا نبدأ بالشعر والموسيقى لابتعادهما إلى حد ما عن قيود نقل الواقع الملموس . وفى هذه الحالة نكون مطالبين بالاجابة على سؤال يتبادر فوراً إلى الذهن : ماهو الجمال؟

من المعلوم أن لكل شىء اسماً يدل على وجوده ، ومن المفروض أن الشىء الجميل له خصائص تدل على كونه جميلاً ، كما نقول مثلاً « لاشىء » فهو يعنى أنه كان هناك أشياء ولم يتبق منها شىء . كما أن من المغالطات الادعاء بوجود مجموعة من الصفات والمميزات التى تحدد الجمال أو الفن بصفة عامة

ولكن هذا لا يعنى عدم إمكان الاستدلال على معنى الجمال نسبياً ، فقولك « إنها حكمة غاية في الجمال » يدل على شعورك بجمال المعنى ، وهو ما يقابل قول أفلاطون في وصف جمال الشعر وسمو الاحساس ونبل الحصال.

أما النقد فتختلف مناهجه باختلاف مناهج الفنون ، لأن وجوده مترتب على وجود العمل الفني أولاً . والفن يقوم أصلاً على حرية الفنان في التعبير الصادق ، ولا يمكن قبول تدخل النقد حتى لا يحد من حرية الفنان التي هي قوام القوة الابتكارية والابداعية ، وبهما تتكون شخصية الفنان بقدرته ووسائله في التعبير والاتصال بغيره بدون إلزام أو قيود أو معوقات.





## بين الابتداع والإبداع

يسوقنا الحديث عن تعريف الفن إلى اظهار الفرق بين الخلق (١) — أو كما نفضل تسميته الابتداع الذى يعتمد على مواهب الفنان القادر على أن يأتي بجديد لم يسبقه إليه غيره وينفرد بخصائصه المميزة للتعبير عن واقعه وتطلعاته ، وبين الابداع المكتسب بالمران والممارسة من أجل الارتقاء بجودة الأداء والمهارة الصناعية .

والمعروف أن الفنان لا يستطيع إظهار ما في نفسه أو إخراج أفكاره التي تستند حتماً إلى درجة ثقافته ما لم يكن في حالة نفسية وذهنية تساعدانه على الابتداع والابداع معاً بتنظيم عناصر مبتكراته الفنية وصياغتها بإرادته واختياره . ويدعى البعض أن تقليد ماتراه العيون في الطبيعة لا يعد شيئاً مذكوراً — كما أسلفنا — بالنسبة إلى أهمية موهبته المبتكرة التي ينميها في ذاته .

ويوصلنا البحث في معنى الابتكار أو الابتداع الفني إلى تحديد قيمة العمل الفني . ويتوقف حل هذه المشكلة على قدر ما نستطيع فهمه من الأسس المعقدة في عملية تنسيق العلاقات التي تحقق الإنسجام بين العناصر التي لاحصر لها في الطبيعة . واعترافنا بالفلسفة المنطقية ، أو ما يقوم على الافتراض في تفسير الانفعالات العاطفية والأحاسيس الجنسية كعوامل أساسية ذات فاعلية ، تشبه تماماً اعترافنا بنفس الفلسفة في تعزيزها لعقائدنا وأحاسيسنا بالقدسية وتقوية الروابط المقنعة بحقيقة الوجود والكائنات .

---

(١) كلمة خلق تعنى قدر ، وتقابل في اللغات الأجنبية كلمة Creation وفي العربية لا تجوز الصفة بالألف واللام لغير الله سبحانه وتعالى وهو وحده الخالق المبدع لكل شيء .

ودراسة علم الجمال Aesthetic تعين الفنان على بلوغ حالة من الوضوح العقلي والنفسي عند رؤيته الظواهر الطبيعية التي تنتج من عمليات الخلق الكوني المتجدد والمستمر.

واختلاف وجهات النظر بين الفلاسفة في تفسير علاقة الفن بعملية الخلق المتجدد تلقائياً في الحياة يجعل مساعيهم لانهية لها ، وبالتالي يصبح من المحتم علينا — نحن الفنانين — أن نكشف عن جوهر المنفعة للتأكد من إيجابية البحث العلمي في الفن ، كما يتعين علينا كذلك أن نذهب بعيداً لنصل إلى أغوار الوجود المجرد لكي نعرف أسباب القوى التي أكسبت هذا الجوهر مظهره المميز له .

ومثل هذا البحث يلتقى عادة بعناصر متنوعة ومتعددة لايسهل الوصول إليها إلا باتخاذ الرمز أداة تعريف للكشف عما وراء الظواهر الطبيعية وما يعين العقل المبتكر على إيجاد مضامين ذات أشكال جديدة في كل الفنون . وإلى جانب هذا البحث « الميتافيزيكي » نجد الفلسفة تتدخل لتنقب بدورها للاستدلال على نشاط العقل الباطن في تحديد نوع الحياة النفسية والعضوية بجذورها الممتدة في أعماق الانسان ، وغالباً ما نجد خضوع العقل الواعي لمطالب الغرائز ، ومن هذه الغرائز تتولد قوى الابتداع والابداع الفني عند الانسان .

ويقول علماء الطبيعة أن هذه الاستجابة يؤكد لها سلوك الحشرات والحيوانات بغرائزها وحسب قدراتها واحتياجاتها وفطنتها للاستفادة بكل مايساعد على بقائها وتكاثرها .

ويتجلى الابتكار الفني المتكاثر الذي يتميز به الانسان على سائر المخلوقات في أنقى صورته وأسمى مظاهره الحسية بقدر إدراك الفنان للأسلوب الذي يعالج به مشاعره وتأملاته بأشكال تتم عن انشاء في التعبير ، ومع هذا فإنه يلزمنا قبل

الاهتمام بالمظهر الخارجى — وهو الأسلوب الذى يعتمد إليه الفنان لإظهار مهارته وقدرته الإبداعية — أن نبحت فى العوامل النفسية الدالة على المعانى الكامنة فى داخل الانسان ، باعتبار أن هذه الخفايا الباطنة هى جزء يكمل الشكل الفنى الظاهر ، وأن الاهتمام بها يزيدنا تفكيراً وتفاعلاً مع الكون بأسره .

وتبعاً لهذا المفهوم العام ، نتبين أن لاختيال بدون عقل ، وأن بالعقل أيضاً يمكن تحويل الخيال إلى نشاط عضوى ظاهر ، وأن هذا النشاط لا يتأتى إلا بتحرير العقل من أى سيطرة معوقة بالمزيد من الثقافة وبالمزيد من التأمل لكى يحقق العقل الغرضين .

ومن المعلوم كذلك أننا لانمارس تجاربنا العاطفية بمنطق العقل الذى يدرك ويعى وينظم هذه الانفعالات العاطفية ويحوّلها إلى دفع قوى مبتكرة . وعلى سبيل المثال إذا افترضنا وجود موسيقار خلق بعقلية نجار فن المستحيل أن يكون فى حالة عقلية وحسية تسمح له بتأليف لحن من الألحان التى تطرب لها ، لأن الموسيقى بطبيعتها تحتاج إلى عقلية ذات قدرة خاصة على تمييز الموازين المضبوطة لتركيب الجمل الموسيقية المكونة للشكل العام للمقطوعة الموسيقية . وفى ضمير وعقل مبدع اللحن يلعب العقل الواعى المثقف دور المنظم للآلات الموسيقية وقياس الزمن ونقاط اتصالها وانفصالها وصعودها وهبوطها .. وليفتح أمامنا طريق المتعة والنشوة . وهكذا نتبين أن الشعور الواعى هو الذى يؤكد معانى الإبداع والإبداع ، تلك المعانى التى تعتبر جزءاً معلوماً لا يتجزأ من الوحدة الكونية . ومن خلال هذه النظرة نستطيع أن نفهم مدى تأثير الفنان فى تشكيل ما اختاره من وحدات ، كما ندرك قدرته على جعل عمله الفنى عملاً روحياً نابعاً من ذاته .

ومعلوماتنا عن الابتداء وتطبيقاته فى الفنون التشكيلية تكشف لنا حقائق

بالغة الأهمية . ومن هذه الحقائق : قوانين الرؤية ، والهندسة ، والتوازن والتماثل ، والقوة والمقاومة ، والتوزيع والتنسيق وإلى غير ذلك مما يكفل تنظيم الوحدة العامة للعمل الفني المتكامل في تكوينه ومعناه ، وكلها ليست من ابتكار الانسان بل هي من فعل الطبيعة التي خلقها الله وأرادها أن تكون عليه ، فراها ونفعل بها وقد ننقلها أحياناً ، وقليلاً ما نعرف مسيبتها ، وغالباً ما تكون فوق مستوى التفكير لأنها تتم تلقائياً في الطبيعة كتجمع السحاب ونمو الأشجار أو حسب غريزة الحشرات والحيوان (١) ، ولكنها تتم على أية حال بدون تدخل الانسان بل وقبل أن تسترعى بوجودها انتباهه . فالعنكبوت والطير ودودة القز والنحل والنمل والقواقع وما شابه ذلك هم أساتذة فنون بدون دبلومات .. فإذا تأملنا النحل مثلاً نجد أنه بلغ من معرفته عن الجنس ما يصعب إدراكه على أكثر العلماء المتخصصين في تربيته ، فقد رتبته على مراقبة أعضاء الذكر والتأنيث في الزهور تسهل عليه اختيار لقاحه الذي يمدّه بالغذاء ليفرزه شهيداً صافياً في الخلايا التي يبنيها بهندسة دقيقة ومذهلة . وإذا تأملنا السطح الحلزوني المكوّن للقشرة الخارجية للقوقعة لوجدنا أن تكوينها قد تم — كما يقول علماء الطبيعة والبحار تبعاً لقانون التطبيق العلمي — في قرابة مليون سنة حسباً يقتضيه بناء هذه القشرة السمكية بتركيبتها الهندسية الدقيقة تحت سطح الماء . كما نجد كيف تأثر بها المهندسون المعماريون في القرن السابع عشر ( عصر طراز الباروك ) فأنشأوا السلم الحلزوني الصاعد .

وهناك أفعال يأتي بها الانسان وتكاد تتشابه مع أفعال الحيوان لتهيئة الحياة الصالحة على سطح الأرض ، وإن كان الحيوان لا يستطيع التطور بإرادته مثل



الانسان القادر على التسامى بها وتحويل اللاوعى إلى طاقة واعية ، كما يستطيع التفاعل مع مشاكل الإبداع بالمهارة الصناعية التي تتأتى بالتأمل وتحليل عناصر الوجود من أجل التطور ، كما يملك أيضاً القدرة على إبداع أشكال تتقدم بدوافع روحية عميقة تزداد تفتحاً على نوافذ أكثر اسعاداً للبشر عن طريق الفنون الكاشفة عما يخفى من معان .

ومن هنا يبدأ — غالب الظن — فن المسرحية أو كما يحلو للبعض تسميتها فن « الدراما » ، فعلاوة على ما فيها من متعة العرض فهي تعتبر نقطة حساسة لتحويل الانفعالات النفسية إلى قوة دافعة ترتفع بمستوى النص المسرحي بحثاً عن مناهج جديدة في التعبير .

والفنانون الذين أتوا القدرة على الابتداع ( الخلق ) الفنى والابداع ( الصناعة ) فى كل ميادين الفنون التجريبية هم لاشك يعانون أزمت دورية ، وما من أحد منهم يستطيع تحديد فترة المعاناة ولا يستطيع ممارسة العملية الفنية ما لم يكن مقتنعاً بملء نفسه بضرورة تغيير مجراه بين حين وحين ليضعف جهوده للتقدم والارتقاء .

وظاهرة الابتداع الفنى عند بعض الفنانين تؤكد ماهاهم الملهمة ، وظاهرة الابداع تتوقف على قدراتهم العملية وخبراتهم المكتسبة بالمران . وليس بالضرورة أن يكون العمل الفنى منطقياً أو معلوماً لدى الفنان ، بل قد يكون من ضروب الحدس أو التخمين ، ولكنه يستند بالبديهة إلى الذوق السليم ، طالما أن الحركة هي الدليل على الحياة ، ولا يمكن أن يستمر الفن — تبعاً لقوانين الحركة الكونية — فى هدوء قد يؤدي إلى الجمود ، بل هو دائماً قوة متفجرة يتولد منها العمل الدائب من أجل التطور بأسلوب التعبير تبعاً لمتطلبات كل عملية فنية .

ومن سمات كل جديد وبديع في الفنون التشكيلية الإثارة المنبهة لحواسنا ،  
وهي الدليل على قدرة الفنان على التجاوب مع ظواهر الخلق الكوني المتنوعة ،  
وعلى خصوبة الخيلة ، وعلى الرغبة الصادقة في المشاركة في أكبر عمليات  
الابتكار الفني .

وإذا نظرنا إلى الظواهر المركبة والأكثر اشتراكاً في علاقاتها نجد أن هناك  
ارتباط واضح بين الشيء والعالم الذي يتصل به ويعيش فيه ، تماماً مثل النسق  
العكسي الذي يتم به الارتباط الثنائي المتبادل أو المتعادل في تباينه . ويتم هذا  
الارتباط الثنائي المتبادل بصورة أوضح إذا وضعنا في الاعتبار الأول أن وجود  
أى شيء ينعدم بدون مادة وروح تؤكدان وجوده بالنسبة إلى مشتملات الكون  
كله . ومثل هذا التبادل في خلق الكون ينعكس تلقائياً بواسطة قدرة الانسان  
الفنان على قوة التخيل ومهارة الإبداع الصناعي إلى جانب ما يعيه من القيم  
الجمالية المتنوعة والمتعددة التي تعينه على فهم المزيد مما تراه عيناه وما ترغب  
فيه نفسه .

وعندما يصبح في مقدور الانسان أن يلمس في نفسه القدرة على الابتداع  
والإبداع الفني ، وعندما يصبح قادراً على تحقيق ذاته ومهارته في التأليف بين  
عناصر شيء يراه ويشعر بوجوده ، وشيء آخر يخطر بباله ويرغب في الكشف  
عنه يتولد في نفسه على الفور العديد من الأشكال كما يتولد أيضاً النشاط  
والفاعلية ، ويتطلبان بدورهما التأمل والتفكير والدراسة لتأليف مجموعة العناصر  
الأساسية المساعدة على عملية الابتكار الفني ، وتعتبر هذه العناصر بمثابة الأعمدة  
التي يقوم عليها التطور والتقدم .

وعندما يكون عامل الإثارة طارئاً — أى غير نابع من ذات الفنان —

فلا بد أن يصلح الفنان نفسه حتى يصبح قادراً على تقبل هذا العامل المثير والإستفادة منه في تنظيم نشاطه الفنى .

ولن يتأتى لفنان فرصة التوصل إلى تقدم يذكر إذا تمسك بالمعارضة أو المقاومة. الممانعة من قبول رأى جديد يظن أنه قد يعوق قدراته على الإبداع والتطور في مجالات الفنون المرئية أو السمعية، وحتى إذا أمكنه تحويل انطباعاته إلى أشكال أو أنغام أو كلمات فإنه لن يستطيع بلوغ القمم العليا بدون التحرر من الجمود والتعصب لوجهة نظر واحدة .

وقوة المدارك الفطرية تعتبر من العوامل المساعدة للفنان — كما ذكرنا في الاستشهاد بقدرة الحيوان والحشرات في ممارسة نشاطها حرصاً على بقائها — فنجد أن حقيقة هذه المشاعر غير الواعية ليس لها أهمية في إجادة الانتاج الفنى فحسب بل هى أيضاً من العوامل التى تهى سبل الارتقاء بوحدة العمل الفنى .

ومهما بلغ التشبث بالرأى فى الاعتماد الكلى على إلهام الفطرة وحده ، فمن غير المعقول أن نعطل التفكير ونهمل البحث فى كل الميادين التى تدعم قوة وقدرة الانسان على الابتكار . وبالفلسفة والعلم ، وخصوصاً علم الطبيعيات ، يمكن حل الطلاسم وكشف النقاب عن أسرار الخلق الكونى العظيم وما تقوم به الكائنات الحية من أنشطة غير واعية ومعلوماتنا عن مثل هذه الحقائق تساعدنا على الأخذ بها كبرهان مقنع بأن الله جلت قدرته خص الانسان بالقدرة على المعرفة طالما هو ليس فى معزل عن العالم الذى يحتويه كما يحتوى غيره من الكائنات الحية التى أوتيت القدرة على العمل بنظام دقيق . وميزة الابتداع عند الانسان يعززها الوعى والتأمل والقدرة على التمييز والاختيار والتفضيل ، ومنها تتولد الارادة التشكيلية التى تجعله أفضل الكائنات الحية .

واشتراك الخيلة والمدارك الملهمة تقودان الفنان إلى معرفة معانى الكمال المطلق ، كما تساعده الفلسفة وعلوم الطبيعة للسيطرة على عملية الابداع الفنى . ومفهوم هذه المشاركة أنها واسطة لقيادة العقل إلى عوامل خفية تكمن فى اللاوعى كما تساعد أيضاً على دراسة ما توارثته الأجيال من آثار وأفعال فى مجالات الابتكار والابداع عبر العصور ، فتنقل إلينا جذوراً من الماضى لنعيد غرسها فى خلايا العقل الحديث بما يناسب روح العصر .

وهكذا يتبين لنا أن الفن لا يصدر عن التفكير الواعى وحده ، لأن جوهره مستمد من عالم اللاشعور حيث تلتقى قوى الابتداع — وهى من منح الخالق سبحانه وتعالى التى خص بها الانسان ؛ مع معادلات بعضها مخترن فى اللاوعى ومكتسب بالتجارب ، والبعض الآخر يفترضه الفنان بمخيلته ليجعله منطقياً . وهذه التجارب بدورها لا قيمة لها بدون الاستخلاص أو الاقتباس من جوهر الخلق الموجود فى الطبيعة بالتفكير والتأمل . وتؤكد المعرفة الحديثة أن الفن يصدر من عالم اللاشعور أكثر من عالم الماديات والحس الواقعى والشعور الواعى ، ومن هذا الزعم نستخلص أن الفنون والعلوم التجريبية تسير فى خطين متوازيين .

وفى هذا المعنى نرى من الظواهر المحققة أن الإنسان عندما يعمل تحت تأثير دوافع اللاوعى تتكشف قدراته ويتسامى نشاطه من إلهام نفسه كلما استغرق فى العمل . وفى هذه الحالة تتجمع لديه كل القوى الطبيعية الأولية المجردة ، أى أن الفنان فى غفوة الإلهام يكون قادراً على اختراق حجب المعرفة العقلية المحددة الأبعاد ليصل إلى أغوار المنابع المساعدة على التطور والتقدم .

### تأملات في العملية الفنية

تروى الأساطير القديمة أن الحضارات الأولى تعزو ثقافتها إلى بطل له قدرات لا نظير لها بين الكائنات ، وأنه هبط على سطح الأرض لفترة قصيرة علم فيها الناس فنون الحضارة ، وأنه سيطر على حقول الكروم واتخذ منها مكاناً يأوى إليه ، وأنه استطاع أيضاً أن يعلم الناس الحب ليزيدوا من خصوبة الحياة على الأرض .

وتروى الأساطير كذلك أن للاحلام نبع قدسى مثل نبع الفنون والثقافة ، وأن الإلهام هو من الظواهر غير الطبيعية ويخص ذوى المواهب والقدرات الفذة ، وأن العقل لا يتلقى الإلهام إلا في حالة يكون في أثنائها غافلاً عن المحسوسات والماديات .

ويجد الباحثون في علم الجمال أن هذه السيطرة القدسية حقيقة لا ريب فيها ، وأيدتها الأساطير الإغريقية والرومانية ومن بعدهما « الفيدا » veda ( كتب الهند المقدسة ) كما جاءت أيضاً في التوراة والإنجيل والقرآن الكريم .

واسترعت قدرة الإنسان على قرض الشعر وتصوير المعانى ومزاولة الفنون اليدوية التى شكلت تلك المعانى انتباه الفلاسفة القدامى ، فاستعانوا بأبحاثهم على تفسير أسرار الجمال وتقنيته ودراسة العلاقة التى تربط الإنسان الفنان بواقعه أو انفصامها وذهوله عما حوله من الكائنات عندما يستقبل إلهام نفسه . وتتابع النظريات الواحدة تلو الأخرى لتأكيد وإثبات جدوى هذه التأملات وتعزيز صحة أبحاثهم فيها .

والفن كتجربة للأحداث ، نستدل به على قدرات الإنسان ومثالياته ، وهى فى الفنون التشكيلية تجربة مجسمة تتجلى فى أشكال ذات أبعاد تتضمن معان



يدركها ويستشعرها الفنان ، كما يفهمها أيضاً كل إنسان . والشعور بالرغبة في تعميق المعرفة والإحاطة بأسرار الطبيعة ووجود الإنسان وباقي المخلوقات قاد الفلاسفة — وهم الباحثون النظريون — إلى اعتبار الفن الوسيلة الوحيدة للكشف عن جوهر الأشياء وما تنطوي عليه من معان ، وبدون الفن لانستطيع الوصول إلى معرفة حقيقة الموجودات .

ومن المعروف أن الحياة تتغير كما يتغير الإنسان تبعاً لسلوكه الاجتماعي ووفقاً لقانون التطور والارتقاء . والفن كذلك لا يقف عند حد ، وهو دائم التطور بقدر ما يناله الفنان من ثقافة تعينه على معرفة قدرته على استيعاب أكبر قسط من المعرفة بالعلوم الإنسانية والفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس واللغات .. وكلها عوامل تساعد الفنان في تأملاته وتطلعاته . وعلى العكس إذا تعطلت ثقافة الفنان انكمشت مداركه وأصبح فنه تكراراً معاداً لوجهة نظر واحدة وأسلوب واحد يبعث الملل في النفوس ولا يأتي بجديد .

وقد يظن البعض أن هذا الأسلوب المتميز يؤكد شخصية الفنان ، وهذا افتراض لا يعنى سوى الجمود ولا يزيد عن كونه إبداعاً صناعياً نمطياً . والنمطيون الذين يعرفون باسم « مانيريست » Manierists هم من جاءوا في أعقاب عظماء فناني عصر النهضة الإيطالية في الفترة فيما بين عامي ١٥٢٠ و ١٦٠٠ وكانوا يؤثرون تقليد فنون « ميكيلانجيلو » Michelangelo و « رافاييلو » Raffaello و « ليونارد و دافينشي » Leonardo da Vinci و « كوريدجيو » Correggio و « تينتوريتو » Tintoretto ومن بينهم عرفنا أيضاً « الانتقائيين » Eclecticists الذين كانوا يجمعون في عمل واحد عناصر من فنون عدة فنانيين ، مثل الأخوة « كاراتشي » Carracci في بولونيا بإيطاليا ومن سلكوا طريقهم . والفنان إذا اكتفى ذاتياً لا بد أن ينكمش ويتقوقع ويصبح مقلداً لنفسه



مثله كمثل الذين يقلدون غيرهم ويتبعون نمطاً صناعياً واحداً ، وكلاهما ينقيض التطور والنمو الذي يقوم على ثقافة نتيبتها من الإضافات التي تنم عن الخصوبة وتكشف عن تأملات الفنان الذاتية ، كما تدل على الرغبة في تعميق المعرفة بحقائق الكون .

ونرى « جون ديوى » (١) John Dewey ينزل الفن أعلى مراتب الاتصال المباشر بالغير عن طريق التجربة العملية المسندة إلى قوة التخيل والقدرة على الانطلاق لاقتحام آفاق المجهول ، ونجده يقول : « إن التجربة الفنية في حياة الشعوب هي تسجيل واستعراض وتمجيد ما بلغته من حضارة ، وبها تقاس نوعية الثقافة التي يشارك بها الفنان في بناء مجتمعه .

ويقول « أوسكار وايلد » (١٨٥٦-١٩٠٠) Oscar Wilde « إن روعة الشعور بالجمال في المبتكرات الفنية هي سمة حضارة الشعب . ولقد علمتنا الفلسفة هدوء النفس واتزان العقل لاحتمال أخطاء الغير ، كما استطعنا بالعلم أن نرقى بمشاعرنا ونهذب سلوكنا لتتسامى بمستوانا الإنساني ، كذلك يجعل الفن حياة الفرد جنة دنياء ، وبينما الفلاسفة يتساقطون كحبات الرمال كما تتساقط معتقداتهم كأوراق الخريف ، يظل الفن الحميل متعة الحياة كفصول السنة التي تتغير في نظام بديع ودائم» .

ويقول « هافلوك ايليس » Havelock Ellis « بالفن وحدة نجد حلولاً لمشاكل الحياة . والفن النقي الخالص لا يعرف الغش أو الخداع ، بل يتسامى على الظلم والآلام والأحزان ليؤكد أسمى معاني الجمال من أجل إسعاد شعب

---

(١) من مواليد أمريكا في عام ١٨٥٩ وأستاذ للفلسفة في جامعة شيكاغو في عام ١٨٩٤

جدير بالحياة . والفنون الجميلة هي دليل العبقرية المبدعة ، وهي بدورها ثمرة من ثمار مجتمع متعلم ومثقف .

وفي الجانب الآخر نجد آراء مناقضة لهذه الأقوال ويستدل منها على أن بعض الفلاسفة كانوا في حيرة من تأويلاتهم وهم يحاولون إبعاد الفن عن كونه تجربة جمالية مفضلين اعتباره تجربة تتحدث عن نفسها ، أي أنها تجربة عملية لا تتعدى حدود رؤية الأشكال الظاهرة — السطحية ، مع أن أحداً منهم لم ينحس بنفسه هذه التجارب التي يتحدث عنها ، ولم يمارس عملية من عمليات الفنون التشكيلية ، أو ما يدل على توقعه حدوثها ليحدد بوضوح مزاعمه وما يتحايل به على تفسير العملية الفنية ، بل نجدهم يكتفون بالاستناد إلى نظريات لا تمت بصلة إلى تجربة جمالية ذاتية من تجارب الفنون التشكيلية المتعددة الجوانب ، فنجد « ديكارت » ( ١٥٩٦ — ١٦٥٠ ) Descartes يصف التعاون الثنائي بين العقل والفعل بقوله : « أنا أفكر إذن أنا موجود » I think There for 1 am ليؤكد أن الوعي هو دليل وضوح الذات . ونجده يصنف الأحداث إلى « فطرية » وأخرى « عرضية » ، ونراه يطلق على الفطرة (١) « الرؤية الداخلية للنفس » أو ما هو في داخل النفس ويسمىها Cognitio Intuitiva أي المعرفة الحدسية ولم يقف عند تعريف حقيقة الوعي العقلي فقط بل أضاف بقوله : « إن النفس تفكر أيضاً » وكأنه يريد القول : حدثتني نفسي أن أفعل كذا أو كذا ..

ويرد الفيلسوف الانجليزي « لوك » ( ١٦٦٣ — ١٧٠٤ ) Locke فيقول :

« ليس من الضروري أن النفس تفكر دائماً بقدر ما هي المحرك للجسم » .

---

(١) اللقانة Intuition وتعني قوة المعرفة بدون تعليم مسبق .  
The Power of knowing Without Being Taught

وكان «سبينوزا» (١٦٧٧-١٣٦٢) Benedetto Spinoza أول الرافضين لنظرية ماهو فوق الطبيعة مبرراً رفضه بقوله : « إن الكتب المقدسة هي مصدر معرفة الإنسان وإلهاماته في شئون حياته وآخرته »

ويعلم الفيلسوف الألماني «لبنيز» (١٦٤٦-١٧١٦) Leibniz عن فلسفته المتضمنة تصوره للاشعور بقوله : « إن اكتشاف النسب الموسيقية هو حساب دقيق صادر من اللاوعي .. وإن حلقة الاتصال بين النفس وطبيعة الأحداث التي تصدر من الاشعور مثل الميول والعادات والطباع Natural Inclinations, Dispositions and Habits ليست نشاطات في ذاتها وإن دلت على نفسها بأفعال مصحوبة بنشاط عملي غير مدرك »

وقد يؤكد هذا المعنى ما يلاحظه البعض أن أصدق الفعل وأبلغ القول ما يصدر عن الخاطر بدون تدخل ملحوظ من العقل الواعي الذي من شأنه التخطيط والتنظيم والتنسيق .

وفي كثير من الأحيان يصدر عن الفنان في أثناء عمله ما لم يسبق له التفكير فيه ، ويجد نفسه تحت ضغط قوى مسيطرة تدفعه دفعا إلى تغيير ما سبق للعقل الواعي تخطيطه ، وقد تأتي النتيجة أكثر نجاحاً . وهذه عملية تصدر من العقل الباطن ومن أعماق النفس والوجدان والاشعور وما ترسب من معارف أكثر شمولاً وأشد اتصالاً بآفاق وأبعاد مرتبطة بالأزل ومتصلة بوجود الإنسان منذ عصور سحيقة ، وقد تكون أيضاً أكثر عمقاً ونضجاً وحرية واتصالاً بما يتجاوز الحدود السطحية المرتبطة بسلوك العقل الواعي الذي يرسم خطاه بحذر ويفترض الأسباب وما يترتب عليها من نتائج .

وفي مسرحية «جمهورية أفلاطون» ، وفي أعمال تلميذه «ارسطو» ، وما

جاء على ألسنة غيرهما ما يشير إلى أن اللاشعور هو جزء من الوجود الحقيقي وهو الدليل على حيوية الانسان .

والنظريات الأولى للفلسفة الحديثة عند الألمان أمثال «ليبنيز» Leibniz و «شيلينج» Schelling و «شوبنهاور» Schopenhauer و «فون هارتمان» Von Hartmann والانجليزى «هيربارت» Herbart تتضمن مدى إدراك العقل للاشعور ، كما تشير إلى أن الشعور هو نبع البديهيّات الحدسية التى تعتمد على الذوق ، وأن الإلهام فى الفنون ظاهرة مؤكدة ولا يبلغها إلا الذين أوتوا الموهبة والقدرة على تجاوزها بعد إدراك مراميها وأهدافها عندما يحيلون إلهاماتهم إلى نبض الحياة فى عمل جديد .

فإذا علمنا أن للجمال علم يبحث فى تفسير الأعمال الفنية وتقييمها وتصنيفها وتحليلها ، إلا أننا لا نجد بين المهتمين بهذا العلم من الفلاسفة من يدعى أنه مارس عملية واحدة من عمليات الفنون التشكيلية المتعددة الوسائل ، بل يكتفون بالقول ليفسروا انطباعاتهم بالجمال الذى يرونه فى العمل الفنى كعملية خلق جديد محاولين البحث فيما يدور حول تعريف البواعث والمصادر والانفعالات . أما الابداع الذى يعنى الجودة والمهارة الصناعية فهو أمر يتعلق بالفنانين وحدهم ولا أظن أن للفلاسفة دخل فيه ويؤكد هذا القول «كلايف بيل» Clive Bell فنجدته يقرر بصرحة قصور الفلاسفة — وهو واحد منهم — فى توضيح مثاليات تغرى الفنانين على اتباعها ، ويقرر بأن التقييم والنقد يأتيان بعد اتمام العملية الفنية التى يعزز بها الفنان وجهة نظره ، ونراه يقول : «إن علم الجمال يحتم علينا أن نأخذ فى الاعتبار الأول تأثيرنا وانفعالنا بالموضوع الفنى المطروح علينا لأن هذا العلم لا يعطينا الحق فى استراق النظر لنتفحص عقلية الفنان ومشاعره وما يحول بخاطره قبل أن يبدع فيه ، بل هو علم يجعلنا نهتم برد الفعل الذى



يحدث في نفوس المشاهدين عندما يرون عملاً من أعمال الفن فإما يقبلونه ويستسيغونه وإما يرفضونه . وسواء كان العمل الفني موضوعياً أو غير موضوعي فالمعول دائماً على الإبداع وجودة الأداء ومهارة التنفيذ التي تدعو إلى إعجاب بدون اكتراث بمشاكل كل فن أو تقدير معاناة الفنان لإيجاد الحلول المناسبة لطبيعة فنه ونوعية التحامات التي يستعملها ، ويكتفون بما قاله « افلاطون » إن الشاعر هو أداة قدسية يتلقى بدون إرادة منه الإلهام بالعطاء بقدر ما تستحوذ عليه خواطره . ولقد سمي افلاطون هذه الحالة أو هذا الإلهام (الهياج الشعري وسورة النفس في سطوتها) وأطلق عليها « المس الديونيزي » Dionysiac Frenzy نسبة إلى « ديونيزيو » Dionizio إله الخمر عند الإغريق القدماء وتشبيهاً لما يحدث عندما تتصاعد الخمر وتثب إلى رأس الشاعر وتستولي عليه ، فتتكشف له الرؤى الجمالية في نشوة الاسترواح العاطفي لاستدراار المعاني التي تمس الجوانب العاطفية.

والظاهرة الثانية ، تتأق من الشعور الذاتي بالتملك عندما يتطلع الفنان إلى مصادر الهامه ويستمتع إلى همس عرائس (١) خياله فتحرك مشاعره وتمس كيانه ، وهي مسة إعجاب بالذات قد تخرجه عن السلوك المتعارف عليه بين الناس .

والظاهرة الثالثة ، هي نتيجة الافراط في الثقة بالنفس والتعالى على الواقع في انشاء عملية الابداع الفني ، ولها خطورتها — فأما ترفعه إلى القمة أو تهبط به إلى الحضيض .

أما الظاهرة الرابعة ، فهي أعلى درجات « المس » ويصفونها بالجنوح أو الجنون عندما يشعر الفنان بقدرته على الخلق وسيطرته في ابداع فنه ،

---

(١) The Muses تسع ربوات في الأساطير الاغريقية القديمة كانت ترعى الفنون والآداب

فيغالى في اظهار غرابة الأطوار التي تصل إلى درجة الافتتان بالذات ويسمونها (الترجسية) (٢).

وهذه الظواهر الأربعة التي قد تبدو للبعض أوهاماً هي في الواقع حقائق يعانيها الفنانون أكثر من غيرهم .

وعذوبة المعاني التي نستمع اليها فتغمر حواسنا بجمال الايقاع في الشعر ليست وليدة نظام أو تخطيط فني ، بل هي انطلاقة يلهم فيها الشاعر — عندما يفتقد ذاته في لحظات — وتملكه روح أخرى تهيم به في عالم آخر يستجيب فيه إلى دواعي الابداع والانسجام في الايقاع والأوزان وهما عموداً الشعر ، ولا يخلو منهما فن .

ونظرة « ارسطو » في افتراض فن يتأني بالالهام تقابل اعتقاد استاذ « افلاطون » في أن الطبيعة هي مصدر هذا الالهام إذا تناسينا وجودنا الحسى الواعى وتركنا أنفسنا الملهمة على سجيتها لتتصرف باحساس عال .

Daemonic Supersensible

وهذه حالة تكاد تشب في عصرنا الحديث الشرارة التي تتولد من تماس السالب بالموجب في الكهرباء ، ومثل هذه الشرارة قد تصيب صاحبها بمسة وقتية من جنون لطيف ...

وما يصفه « افلاطون » بالمتعة الجمالية في الشعر مازال منذ الاغريق القدماء إلى اليوم ينطبق على كل الفنون . ولعل الحالة الوحيدة التي استرعت انتباه علماء النفس — كما يدعون — وفرة الشبه بين المشهد الخامس من مسرحية

---

(١) نسبة إلى «نارشيزو» Narciso ابن النهر الذي سقط فيه وغرق نتيجة غروره واعجابه بجمال صورته التي كان يتطلع اليها على صفحة مياه النهر بين كل حين فيزداد اقتتانه بنفسه واعجابه بذاته.



«شكسبير» (حلم ليلة صيف) (١) ومسرحية «أفلاطون» (فيدراس) (٢) مع أن شكسبير لم يقرأ شيئاً لأفلاطون ، ومثل هذا التشابه يعتبر من باب توارد الخواطر ، أو كما يستوى العشاق والمجانين في جنوح العقل .

ومحاولة الانسان الأول معرفة أسرار المجهول بنقاوة فطرته وصفاء سريره — وهما أصدق ما استطاع بهما الكشف عن أسرار الجمال قبل أن تأتية المعرفة تدريجياً — لا تقل عنهما عرائس الشعر الملهمة الشعراء أبدع البيان وأرق العواطف وأعذب المعاني عندما يضرعون اليها كأنهم يؤدون طقوسهم الدينية . ولقد ظل هذا الاعتقاد الافلاطوني سائداً قروناً طويلة .

ولا تكفى الفكرة الأدبية النقية وحدها لإيجاد الشاعر أو الفنان بل المعول على قوة الخيلة المتصورة التي تشكل تأملاتنا عندما نستشعرها فنتخيلها أشكالاً وألواناً وأنغاماً وكلاماً معبراً . والاحساس والخيلة مهما بلغا من الدقة والقوة فهما في حاجة ملحة الى لغة تجسدهما . والفن الجميل إذ يعمل على تجسيد المعاني لا يمكنه تحديد أوصافها أو تشكيل معالمها إلا إذا كان لهذه المعاني أصل في الوجود يدعم مستقبلها الجديد في الأذهان ، حتى لا ينعدم أثر الإحساس بها . ويمكن وصف الفنون الجميلة بأن لكل لوحة قصة ترويها كما يمكن وصف الفنون الزخرفية أن لكل لوحة لحناً تغنيه .

وهناك عنصران يطالعانا كلما تصدينا لتحديد شعورنا بما في قصيدة الشعر من جمال وهما : مركب الصور ، والشعور بحيويتها .

وتستهل دائرة المعارف البريطانية تفسير علم الجمال Aesthetic

---

(١) Midsummer-Night ,s Dream

(٢) Phaedrus

(ص ٢٦٣) بما نلخصه فيما يلي :

إذا نظرنا الى فقرة من أشعار «فيرجيل» Virgil نجده يصف على لسان «اينياس» Aeneas كيف سمع في البلد الذي أبحر اليه ، أن «هيلينس» Helenus الطروادى استطاع أن يحكم المدينة مع زوجته « اندروماك » Andromache التى وهبها له سيده ، وكيف التقى باندروماك خارج أسوار المدينة عندما كانت تحتفل بالطقوس الدينية أمام مقبرة مخضرة بجوار مياه النهر ، وكيف استولت عليها الدهشة عندما رأيته وانعقد لسانها وأخذت تسأله متلعثمة أياكون انسياً أم من الجان ؟ ولم يكن «اينياس» أقل منها تلعثاً بعد أن تملكته الرغبة فى رؤية زوجها «هيلينس بن بريام» والاستماع الى مغامراته العجيبة . وفى ألم ووجل استطاعت أن ترد على أسئلته بعد أن استعادت صور الماضى وأخذت تروى له كيف عاشت على رؤية الدمار والمشاهد التى يندى لها الجبين ، وكيف أصبحت عبدة وسرية من نصيب «پيروس» Pyrrhus ثم كيف هجرها ووهبها الى أحد عبيده وهو «هيلينس» ثم كيف سقط «پيروس» بعد ذلك فى قبضة «اورستس» Orestes ، ثم كيف تحرر «هيلينس» وأصبح ملكاً يسود ...»

ويستطرد «فيرجيل» فى أشعاره على لسان بطله «اينياس» الذى يصف كيف دخل المدينة ، وكيف استقبله ملكها «هيلينس بن بريام» بعد أن طبع قبلة التحية على باب المدينة . ومثل هذه التفاصيل وغيرها مما يتصل بأوصاف الناس والأشياء والأوضاع والحركات والائماء والأقوال بما فيها من معالم البهجة أو الأسى هى مجرد صور لادخل للتاريخ فيها ولكن من خلالها يسرى شعور الشعراء باحساس انسانى لذكريات أليمة ترتعد بالخاوف والوحدة والاغتراب والحنين وكل ما يستحث العواطف . واحياء مثل هذه الصور لأحداث تلاشت تفوق حدود التعبير بالسرد التاريخى

فى وحدة متماسكة كخيطين مميزين فى نسيج واحد . ويتغير الشعور مع تغير الصور ومركباتها والشعور بحيويتها ليتساقى بمشاعرنا إلى جوهر الذوق الفنى الصافى ، متجرداً من السرد التاريخى بقدر ما يتضمن من صور تحقق بما فى الحياة من مثاليات تجرى مع الزمن كلمحات خاطفة من الضوء .

وهناك شعر يتضمن أشياء أخرى غير هذين العنصرين أو الخيطين الأساسيين اللذين يتألف منهما وحدة النسيج ، وهما «مركب الصور والشعور بحيويتها» . وهذه الأشياء الأخرى أما أن تكون عناصر دخيلة فى مزيج من الانعكاسات أو المحاكاة أو النصيح أو المناظرة أو الاستعارة أو الرمز .. أو تكون صوراً كلامية منسقة تنسيقاً موسيقياً كشحنة امتلات بها نفس الشاعر قبل أن ينظم أشعاره ، أو نظاماً لا يتضمن خصائص الشعر .

وما يقال عن الشعر يسرى على غيره من فنون التصوير والنحت والعمارة والموسيقى عندما تناقش القيم الجمالية فى كل فن من هذه الفنون .

والمشاكل التى نواجهها فى الفنون التشكيلية تدعونا إلى البحث عن دوافع الابتكار والابداع والانتاج الذى يتضاعف نوعاً وكماً سنة بعد أخرى بعد أن تغيرت صور الحياة فى العالم بانتهاء الحرب العالمية الثانية . ومهما تنوعت الأساليب والاتجاهات المذهبية أو الوسائل الذاتية فلا بد للفنون التشكيلية أن تثير فىنا الاحساس بالجمال . والجمال من خصائص الفنون الجميلة ، وهو صفة تميزه عن فنون أخرى غير مرئية . والتصوير لا يكون فناً إذا اقتصر على حرفية التقليد ونقل ظاهر الأشياء ، لأنه فى هذه الحالة يصبح ابداعاً يعتمد على المران وكثرة التدريب . كذلك إذا اقتضرت مهمة الفنان المصور على مزج الألوان وخلطها وتلطيفها لايجاد مظهر جديد ، ففى هذه الحالة لا يكون العمل فناً بل اختراعاً . فاذا كنا نستطيع أن نتصور

الموسيقى وهى تتألف من مثل هذا التلطيخ ، فإن فى مقدور أى انسان أن يصبح موسيقياً ؛ وبالتالي يصبح فناء الشعر والموسيقى والتصوير أمراً مؤكداً فى يوم من الأيام بعد أن تستنفد الكلمات والأنغام والألوان قدراتها النوعية وقيمها الجمالية .

وهناك عناصر غريبة تفرض نفسها لتعوق وتشوه ادراك البصيرة فى كل فن من الفنون التى لها من صفاتها وسماتها ما تنفرد به ، وهذه العناصر الغريبة أو الدخيلة عادة ما تستهوى مشاعر الفنان التشكيلي المشغول دائماً بالبحث عن مظهر جديد يجذب اليه انتباه الناس بما يكون قد توفر لديه من قدرة على تجسيد وتقريب ما فى الشعر أو الأدب أو الموسيقى من معان لا يقدر البعض على إدراكها ومتابعتها . مثال ذلك أن القارئ الذى يجيد فهم الشعر ينقاد لتوه فى متابعة الصور اليبانية ، ويحس بدقات قلب الشاعر تتدفق فى قلبه ، ويحسن تقدير بلاغة الوصف ، أو الحكمة ونبيل القصد ، أو الفطنة ومتعة العرض . أما القارئ الذى لا يستطيع فهم الشعر فانه يفقد طريقه فى متابعة هذه المعانى ، ويكون مخطئاً لا لأنه لا يفهم فحسب ، بل لأنه يظن أنه يفهم ويتظاهر بأنه معجب بما يقرأ أو يسمع من شعر الملاحم القديمة كالألياذة والأديسا عند الاغريق ، والانيادة عند الرومان ، والشهنامه الفارسية أو شعر المسرحيات ، أو الشعر الغنائى أو الملاحم الشعبية كملحمة عنتره وملحمة أبى زيد الهلالى وملحمة الظاهر بيبرس .. وهكذا بالنسبة إلى الأدب والموسيقى والفنون التشكيلية .

ولتحديد مضامين الفنون التشكيلية ولتمييزها عن باقى الأنشطة الفنية ، نجد لها مضامين صادرة عن اللقانة أى البصيرة الصافية التى تكشف عن خلجات قلب مبدعها ؛ أما إذا كانت هذه المضامين واضحة فإنها تصبح



مجردة من صفاتها ومسلوقة من مقوماتها التي نوردتها رداً على الأسئلة التالية:

١ - هل للفن صلة بالفلسفة ؟

نعم ، للفن نصيب من الفلسفة لأنها تصوير منطقي للظواهر الكونية ، ولكون الفن صادراً عن البصيرة الداركة فإنه يعكس المضمون الخفي لصور هذه الظواهر ، ومن ثم فإن الفلسفة تبرز الصور وتبحث في معانيها بينما الفن يعيش فيها . ومنطق الفن لا يختلف عن المعنى الجدلي العام لمنطق الفلسفة الذي يعتمد على التصور ، لأن الفن لا يستطيع أن يؤدي وظيفته بدون تفكير منطقي . وللدلالة على ذلك نستعمل كلمة «منطق علم الجمال» لأن من المؤكد أن للفن منطقاً ذاتياً خاصاً عندما يتخذ من الرموز وسيلة في التعبير عن المنطق التصوري (الفلسفي) لتعزيز المنطق الجمالي (الفني) .

٢ - هل للفن علاقة بالتاريخ ؟

نعم ، يرتبط الفن بالتاريخ لأن التاريخ يبحث عن الأدلة القاطعة ليفرق بين الحقائق والأباطيل ، بين الواقع والوهم ، بين المحاكاة لواقع الأحداث والرغبة في تصوير أثر هذه الأحداث في النفوس . وهذه الفروق تعتبر من خصائص الفن الذي يعيش — كما أسلفنا — في باطن الحقائق بقدر ما توحى به البصيرة الداركة لجوهر المعاني الشعرية . وللدلالة على ذلك نجد أن حقيقية وجود « هيلينس » و « اندروماك » و « اينياس » حقيقة تاريخية استند إليها « فيرجيل » عندما نظم قصيدته . وهنا يبدو أن الفن لا يخالف بكيته أسس مقومات الرواية التاريخية ، وقد يكون نوعاً من المجاز بتلاقيه مع أوجه الحقائق التاريخية فيصبح عاملاً فعالاً في لصق صورها بأذهاننا وغرسها في أعماق أنفسنا عندما يعيدها الفنان المصور على لوحة ذات قيمة فنية وأبعاد تاريخية لا عهد لأحد برؤيتها من قبل .

### ٣ - هل للفن علاقة بالعلم ؟

قد يكون الفن علماً طبيعياً ، لأن العلم الطبيعي يرقب الحقائق ويرتب الظواهر ترتيباً نوعياً وطبقياً ، وفي هذه الحالة يعيش الفن على حقيقة البحث عن تلك الظواهر .

ووجه الشبه بين العلوم الرياضية التي تؤدي العمليات عن طريق المجردات والرموز ، وبين الخلق الفني والابداع الذي يقوم على النظر في نوعية الظواهر الطبيعية ، وتأمل ما تخفيه أشكالها أو تحجبه من أسرار هو ضرورة يقتضيها التعبير الرسمى - الذى يعتمد على التركيب البنائى - لإيجاد وحدة متماسكة لبناء مجموعة من الصور بناء تجريدياً رياضياً وطبيعياً .

### ٤ - هل يعتمد الفن على الحدس والتخمين أو الظن والافتراض ؟

يقوم الفن على الحدس العاطفى والافتراض العقلى سواء بسواء . ومن العواطف تتفجر شطحات الخيال الذى ينتقل من صورة إلى أخرى بحثاً عن أجمل وأبدع الأشكال ذات المضامين التي تدخل على الناس الراحة والمتعة . وقد يتحول الحدس الفنى إلى الهام ينظم الشعور المشوش ويجعله كأطياف أحلام ذهبية .

### ٥ - ما دور الشاعر فى الفن اذا اعتمد الفنان على الابداع وجودة الصياغة؟

بالشعور المباشر يؤدي الفنان عمله ، والشاعر «فيرجيل» لم يفعل مثلاً فعلت «اندرومالك» عندما فقدت عقلها وانعقد لسانها وترنحت وبكت وصاحت فى وجه «اينياس» ولكن الشاعر استطاع التعبير عن مشاعره بأشعار متألفة ، جاعلاً من انفعالاته المتباينة هدفه ، ليتغنى بها كأنها حقائق محسوسة ومجسمة ، أو ظواهر نفسية ومادية معاً ؛ وما كانت لتصبح شعوراً محسوساً ومدركاً لو أنه عبر كما عبرت «اندرومالك» عن نفسها ، ولكن التعبير



الذى جاء على لسان الشاعر هو الهزة العاطفية التى لها وحدها القدرة على اثارة الاحساس الجمالى الذى تحول إلى خيال متدفق ، ثم إلى شكل معبر . والتأمل العقلى فيما تحدثه المشاعر من أثر فى نفس الفنان هو مصدر القوة التى تعزى دائماً إلى الفن ، وهى قوة تحررنا من الآلام وتهدىء من روعنا وتثير فينا المتعة التى نرتقبها من الفن .

#### ٦ - وأخيراً هل للفن وظيفة تعليمية ؟

للفن دور فى التعليم والارشاد والنصح والوعظ لأنه غير مشروط بوظيفة معينة ، وغير محصور فى نطاق حيز محدود ، وهو ليس فى معزل عن الحياة - بل هو الحياة نفسها - متمثلاً فى كل ما يصدر عن الإنسان ليدل على وجوده ، وهو أيضاً يتفاعل مع الطبيعة (ما ظهر منها وما خفى) ، ثم هو بعد ذلك الوسيلة لتربية الذوق السليم واشاعة البهجة فى النفوس باعتباره من ضروب التعبير الروحى والوجدانى والذهنى لتدعيم وتنظيم العلاقة بين الناس جميعاً بما يكفل الكمال والانسجام والتعاون من أجل خير الانسانية جمعاء . والفنون على هذا النحو وبصفة عامة - سواء للمتذوق أو الممارس لها هى عدة الحياة وأداتها الحضارية فى كل المجالات . ومن الأقوال المشهورة : «إن الفن نظام» نظام فى بناء صرح المدنية فى كل العصور التى عاشها الإنسان على سطح الأرض .



### انتمو الجمالى

المقص هو دائماً المقص فى تركيبه ، ولكن وظيفته تختلف فى يد كل من الخياط والجراح والبستاني . والانسان هو الانسان ، وقيمته تختلف باختلاف ما يسند اليه من عمل وما يحققه من نجاح .

ولقد علمتنا التجارب المكتسبة من ممارسة علماء النفس وعلماء الاجتماع المعاصرين قيمة وفاعلية دراساتهم الدقيقة بحثاً عن مصادر القوى الدافعة للنشاط الفكرى والعاطفى عند الإنسان ، وما يناسب طبيعة ونوعية حالة كل فرد من خلال سلوكه وكفاءته ، كما علمتنا أيضاً تلك التجارب أنه لا توجد طريقة علمية واحدة يمكن الاعتماد عليها للوصول إلى نتائج حاسمة . وبالتالى فإن الفحوص العلمية المفترضة فى استقصاء حقيقة علم الجمال تشبه محاولة الجراح اجراء عملية جراحية فى القلب بمقص البستاني .

ومن كثرة التجارب وتعدد الآراء التى أدلى بها علماء النفس والفلاسفة وعلماء الاجتماع فى محاولاتهم ايجاد قواعد يمكن الاستناد اليها فى تعريف علم الجمال ما يجعل الكثيرين غير قادرين على الوصول إلى معنى التدوق الجمالى كحقيقة واضحة المعالم فى الفنون التشكيلية وبصورة ترضى المشتغلين بهذه الفنون ، الأمر الذى يضطرننا — نحن الفنانون التشكيليون إلى التعرض لما يستهوى مشاعرنا للوصول إلى ما يعيننا على ايجاد مفهوم عام لهذه المشكلة التى تعترض طريق الدارسين ، معتمدين على معادل يمهّد طريقة البحث . ومثل هذا التعريف غير المشروط يقبل التفسير والتأويل لندلل به على قدرتنا على تمييز القيم الجمالية عن غيرها من القيم المنطقية أو الاقتصادية أو الأخلاقية أو غير ذلك من دلائل الأفعال والخصال .

وهذا المعادل يزود ادراكنا الحسى بعلامات مباشرة لقيم قد لا تمت  
بصلة الى موضوع الجمال ولكنها تساعدنا على الاقتراب منه .

فلذا نظرنا الى حقل مزروعاً قمحاً فمن الممكن تقدير محصوله عند رؤيتنا  
السنابل الذهبية اللون وتموج سيقانها وقوة احتمالها لمقاومة  
الرياح .. وإلى غير ذلك من دلالات لا صلة لها بالجمال ، ولكن إذا  
كان تأثرنا متصلاً بشعورنا بالألوان والظلال وموقعنا في المكان الذي نختاره  
لنشاهد ايقاع التموجات التي تحدثها الرياح لنحدد نظرتنا للتكوين العام للمنظر  
وانسجام النسب والأبعاد وتوزيع الخطوط والمساحات فإننا نكون قد أدركنا  
القيمة الجمالية التي تختلف عن الرؤية الأولى الاقتصادية .

وهذا التمهيد يتضمن ثلاث مشاكل عندما نبحث عن المقاييس الجمالية  
التي يمكن الرجوع اليها في أحكامنا :

أولاً — انه ليس من السهل دائماً اغفال الحقائق أو تجنب مواجهتها .

ثانياً — البحث عن معادل أو افتراض دلالات مساعدة للاعتماد عليها في  
ادراك الحقائق بطريقة مباشرة .

ثالثاً — الأخذ في الاعتبار أن للتجربة الفنية (عملياً) دوراً خطيراً في عملية  
التقييم الجمالي .

فكون الطعام لذيذاً وشهياً هو حقيقة لا يمكن انكارها ، وكونه غير جميل  
في تنظيمه هو دليل على نقص في القيمة الجمالية خارجة عن نطاق الحقيقة  
الأولى، ولولا تجربتنا بتناوله لما أدركنا حقيقة كونه لذيذاً ولرفضناه لانعدام  
شرط الجمال في تنظيمه وإذا توفر فلا شك أنه يرفع من قدره .

إذن فالتذوق الجمالي في الفن يتأتى نتيجة تدريب حواسنا على تقبله ،  
بينما نجد باقي أنواع التذوق (واستعمل هنا كلمة «تذوق» مجازاً وبديلاً

لكلمة «تقييم» ( يواجه الحقائق التي لا تحتاج إلى تدخل المدارك الجمالية أمام مشتهيات النفس . فالفلاح الذى شاهد أرضه وقد تم نضج زراعته يشعر على الفور بالثراء والسعادة بنجاح جهده ، وهما من الدلائل المباشرة على الاعجاب بالأرض الممتدة أمام عينية عندما يتذكر قلقه ويرى ثمرة ما بذله من جهد للوصول إلى وفرة المحصول الذى جعله يفكر على الفور فى أماكن تخزينه .

ولتحديد معنى التذوق الجمالى نجد فى مثل هذه الحالة انعدام الرؤية الجمالية عند الفلاح صاحب الأرض الذى لم ير شيئاً من الجمال سوى عائد الانتاج ، بينما أنت ترى الجمال ولا تملك الأرض أو الزرع . فالموضوع اذن لا يمت بصلة الى التذوق الجمالى ، ولكن الفنان وحده يستطيع أن يجعله عنصراً من عناصر عمله الفنى .

وصانع التمثال يفتنه فنه ويتباهى به ، ويختلط شعوره بالتفوق والنصر من جانبه بالغيرة والحسد من جانب منافسيه وبالمدح والتفريظ من جانب المعجبين الذين يتنافسون على شرائه . ونرى فناً آخر يحدث نفسه فيقول إن عمله فوق مستوى إدراك الناس ولهذا لم يقبل على اقتنائه أحد وقد يستولى عليه اليأس فيحطمه . وفى ذات مرة حضرت «بيرليوتر» Berlioz (Hector) بخلة موسيقية وذهب إلى مكتبه ليدونها ، ولكنه توقف وألقى بالقلم وما فى رأسه من موسيقى ، تماماً مثلما فعل الممثل الذى حطم تمثاله فى سورة الغضب ونتيجة الرفض وعدم الشعور بالرضى ... ثم عاد يقول : .. «لو كتبت تلك الجملة الموسيقية لأكملت المقطوعة كلها ولا استطعت أن أتقاضى عليها ما أسد به ديونى ...» ومثل هذا السلوك يدل حتماً على التطلع إلى الأفضل كدرجة من درجات الصعود والتطور ، مع علم الفنان بأن كثيراً من الناس لا يقدرّون فنه حق قدره لقلة تذوقهم لمعانى الجمال ، لافى الفن وحده بل

يتعداه الى كل مايربطهم بالحياة من صلوات.

. ونستنتج من هذا ثلاثة أسس رئيسية :

١ - ندرة نقاوة الحس الجمالى .

٢ - التطور الى الأفضل هو نتيجة تدريب المدارك (عقلياً) والمشاعر

(حسياً) على فهم معانى الجمال فى الطبيعة والفن على السواء .

٣ - التذوق الجمالى لا بد أن يقوم على التجربة العملية وعلى أساس علمى

معاً ، بغض النظر عن موضوع التجربة .

والمواجهة بين العمل الفنى وبين المعادل الواقعى ، وهو الشكل الذى تعود الناس رؤيته فى حياتهم ، أو ما يفترضون صلاحيته ليحقق لهم قيمة خيالية بالمطابقة القياسية لا تكفى لتصبح أساساً عند التقييم الجمالى لعمل فنى له مكانته . ومن الخطأ الظن أن النقل الحرفى الذى يعتمد على المهارة وجودة الصناعة هو وحده الجدير بالاعجاب . فإذا أخذنا الموسيقى مثلاً على ذلك فكيف نتوقع أن يكون وقعها فى نفوسنا مالم يستخلصها الموسيقار ويضعها فى جمل وقوالب موسيقية بحساب دقيق لنسمعها ونطرب لها مع أنها فى الأصل ليست سوى أصوات مختلفة تملأ الفضاء بضوضائها منذ الأزل . ومع التقدم العلمى أصبحت تؤدي على العشرات من الآلات الموسيقية بعد أن كانت تعزف على آلة واحدة أو آلتين . كما نستطيع أن نلمس الفرق بالمقارنة بين سلم الأنغام الموسيقية والتوزيع الاوركستراى وبين موسيقى البدائيين أو قرع الطبول عند الزنوج من سكان الأحرار .

وهذه المواجهة أو المقارنة بين العمل الفنى والأصل من حيث وفرة الشبه فى الجزئيات يستوى فيها الأطفال بالكبار ممن تعوزهم المعرفة بعلم الجمال ، وغالباً ما تكون الصورة الفوتوغرافية هي المفضلة عندهم ، بينما يختار الفنان



الشكل الصالح لمعالجته بأسلوبه وبالقدر الذى يساعده على التعبير عن مضمون له مغزاه ، فلا فضل بين شىء وآخر إلا بقدر ما يتركه من أثر فى نفس الفنان أو ما يجد فيه من قيم جمالية يتحمس لها ، سواء كانت ألواناً أو خطوطاً أو مساحات أو أحجاماً أو نسباً أو ما بين هذا وذلك من علاقات تغرية على تأملها وتبعث إلى تخيلته تصورات جديدة تردد صدى ما فى نفسه من رغبات . وهذه الحالة التى تستولى على الفنان تكاد تشبه ما يعترى الطفل من شعور بالبهجة عندما يرى « بين يديه » صورة جميلة فى كتاب مثلاً ؛ والمعنى المقصود من « بين يديه » يختلف عن رؤية شىء جميل معلق على جدار بعيد عن يديه ، أى بعيداً عن ملكيته : والدليل على ذلك أنك لو انتزعت الكتاب من بين يدي الطفل يبكى على الفور لأنه يشعر بفقدان شىء أحبه ، كذلك الفنان عندما يشاهد الطبيعة أو يتأمل ما فى نفسه من صور يدرك معانيها ويشعر بدنوها منه واقترابه منها وكأنها ملكاً خاصاً له ، وأنه قادر على أن يحيلها إلى شىء جديد يتضمن الكثير من خصائص نفسه ثم يوقعه باسمه .

والارتباط الجمالى بين الشكل وبين العمل الفنى يختلف بين فنان وآخر بطبيعة اختلاف أسلوب كل منهم فى معالجة تخيلات لا يدركها سواه ، مثلما يختلف الناس فى تقديرهم للعمل الفنى عندما يظهر فى شكله النهائى تبعاً لاختلاف درجة التذوق الجمالى فيما بينهم .

وكلنا يعرف وظيفة العقل فى ترجمة معانى ما نراه أو نسمعه أو نلمسه أو نستشعره ، ولكن ليس بالضرورة أن تكون الترجمة أو التخيل بدرجة واحدة لاختلاف نوعية الثقافة والقدرة على الاستجابة للمعانى التى يكون لها ادراك مسبق لدى كل فنان . فإذا كان الإحساس بالجمال من خصائص الأشكال التى ترى بالعين ، والاحساس بالطرب من خصائص الموسيقى

والأصوات التي تسمع بالأذن ، إلا أن درجة الاستيعاب والتجاوب هي من خصائص المدارك الواعية المتيقظة . وهنا يجد الفنان طريقه في توصيل المعاني بالأسلوب والحامات التي يراها كفيلة بتحقيق غاية يريد أن يبلغها ويكشف عنها ليظهر انطباعاته وما يراه في نفسه .

ومثل هذه الحقائق هي نتيجة تجميع أشكال مدركة تحت تأثيرات نفسية ، أي أن الأشياء لا ترى دائماً بنفس الأوصاف ، لأن الرؤية تتبع الحالة النفسية للرأي . وإذا كانت العلامات الناقلة ليست بالقدر الكافي في التعبير الصادق عن حقيقة مشاعر الفنان فإنه يعتمد إلى تجريدها من أشكالها الواقعية ويستعين بعلامات أخرى تشير إليها . وفي مثل هذه الحالات يصبح قياس التمثيل نسبياً بين هذه المجردات ومدى تأثيرها . وهذا ما يحدث في الأحلام عندما تختلط الرؤى وتصبح نوعاً من الهلوسة فنراها ألباناً غامضة يصعب تفسيرها ، مثلما نرى العلامات الموسيقية التي لا يمكن لغير الموسيقار أن يدرك أنغامها .

وعندما لا تسعفنا الخيلة على متابعة ما نرغب فيه ، نضطر إلى التوقف عن الاستمرار في العمل وأن نكف عن التطلع إليه حتى نستكمل قدراتنا بعد أن تتجمع لدينا الصور الذهنية والعوامل النفسية .

ولعل من المعروف أن البواعث المحركة للمشاعر تصدر عن فعل الإنسان نفسه كما يتخيلها أو يتوهمها ، أو بتأثير الظروف المحيطة به والضغط النفسية التي يتعرض لها . وهواة فنون التصوير والأدب والشعر من الشباب هم أول من تفتنهم أعمالهم فيغالون في إعجابهم بها ويتملكهم نوع من الغرور قد يعرضهم لكثير من الأخطاء . ولعل من المفيد الإشارة إلى أن الاعتزاز بالنفس يجب أن لا يكون مدعاة للسقوط في أوهام الغرور ؛ كما أن القلم وحده

لا ينقذ من يمسكه في يده ليحقق به كل ما يأمل فيه أو ما يعتقد أنه قادر على تصويره .

وفي لحظات الاستماع إلى أنغام مقطوعة موسيقية أو قصيدة شعر في جو هادئ تنسأى فيه العواطف ، يصبح إدراك معنى الجمال الموضوعى متصلاً بالشعور ولا يكاد يعاود صاحبه بعد أن ينتهى تأثير هذا الاحساس الجمالى الذى لا يلبث حتى يتلاشى تدريجياً بمرور الوقت ، وقد يعاوده هذا الاحساس إذا استمع إليها مرة أخرى ، ولكنه لا يكون أبداً بنفس الدرجة .

ومن جانب آخر نجد بين كثير من الفنانين والأدباء ومحبي الفنون من يحافظون على انطباعات قديمة كان لها في وقت من الأوقات تأثير له مضمون يصلح لمعالجته فنياً ، وتظل هذه الانطباعات التى ترجع إلى سن الطفولة محافظة على فاعليتها في أعماق اللاشعور ويمكن لصاحبها استرجاعها إذا أحسن مراقبتها ؛ مثلما نرى ذكريات الطفولة على لوحات المصور الروسى «شجال» Marc Chagall وفي قصص الدكتور طه حسين في كتاب «الأيام» وغير ذلك — ولا دخل لقوة الذاكرة في مثل هذه الحالات بقدر ما هو احساس عميق الأثر لأحداث مرت ثم تحولت إلى قوة دافعة لبناء فنى جديد .

والقاعدة هنا هى : استبعاد ما يثير الشك في عدم صلاحية استشعاره لإيجاد علاقة جمالية ، أو عدم الاعتماد على الخيلة الخلاقة ، أو اغفال ما تركه طبيعة المراثيات من أثر في النفس .. وكلها عوامل مساعدة على الارتقاء بمستوى التدقيق الجمالى وعلى استعادة أحداث سابقة لتؤدى دورها في تنمية الحس الجمالى في الفنون والآداب .

ويمكن تلخيص هذه الجوانب فيما يلي :

- (١) قيم جمالية متصلة بالحواس مباشرة .
- (٢) قيم جمالية تتضمنها طبيعة أشياء قابلة لتحويل أجزائها الى بناء أشكال جديدة .
- (٣) قيم جمالية تستمد قوتها من الذكريات .

وإذا أردنا احصاء هذه القيم التي نتعامل معها نجد لها دلالات من تجانس أو انسجام أجزائها ، ولكنها لا تتعدى — على الرغم من كثرتها — الجوانب الثلاثة التي ذكرناها ، إلا أن الاستعانة بتجميع هذه الدلالات الرمزية تدعونا إلى طرح هذه الأسئلة :

- (١) هل كل ما يمكن ادراكه يزودنا بقيم جمالية ؟
- (٢) هل معنى الادراك يختص فقط بالفنون المرئية والسمعية ؟
- (٣) هل لباقي الحواس دور في عملية التذوق الجمالي ؟

والاجابة تتطلب منا تأمل الفوارق عندما نرى انساناً يلتهم طعامه التهاماً ، أو يستنشق العطور وعبير الزهور بنهم وهولا يشعر بأنها تذبل بين أصابعه ، أو يعتمد إلى تشويه صفحات الكتاب أو أى شيء تتناوله يدها عندما يتحسس ملمسه بخشونة ، أو يميل إلى الضجيج ولا يحلو له الكلام إلا بصوت مرتفع .. وإلى غير ذلك مما يأباه الذوق ويعتبره من الظواهر المنفرة والمثيرة للاشمئزاز ، والتي لا تدل على معنى من معاني الاحساس بالجمال وحب النظام ورقة المشاعر .

وترتفع درجة المتعة الحسية والتذوق الجمالي في الموسيقى كلما زادت معرفتنا ببواعث الابداع وتنوعية الأداء المنفرد أو الجماعي ومتابعة الايقاع ، إلى جانب القدرة على تمييز الألحان ومقامات الأصوات وأوزان الأنغام

وحسن التوزيع ... وغير ذلك من أحكام التقييم العلمى .  
وقد ينشأ التذوق الجمالى أيضاً بتربية المدارك الحسية بكثرة الاستماع ومتابعة التأمل . ولعل الاجابة على السؤال البسيط : لماذا يحب الناس الموسيقى ؟ فيه ما يكفى للدلالة على ما تحدثه فى نفوسهم من أثر ، وما تشيعه من بهجة تستحوذ على مشاعرهم بقوة لتنتلق بعواطفهم وتحلق بأرواحهم فى فضاء لا حدود له ، فتترأى لهم مركبات صور مجردة يستلهم منها كل مستمع ما يروق له من المعانى .

واللغة كأداة تعريف تعجز عن وصف أثر هذه المجردات التى لا يمكن إدراكها إلا بما لها من دلالات تقابل فى فن التصوير درجات الألوان بمشتقاتها عندما تستعمل بحرية وبغير الزام ، أى بدون أن يكون على الفنان وصاية من غيره . وهذا القياس لا يفقد فنون التصوير المعاصرة قيمتها الحقيقية وخصائصها فى مجالات الابتداع (الخلق) والابداع (الصناعة) . وغالباً ما يكون العمل الذى ينال اعجابنا بما يتضمنه من دلالات حسية عند أول رؤيتنا أو سماعنا له على غير ما نشتهى ، وقد نرفضه أحياناً ، ثم لانلبث حتى نتعوده ونألفه عندما تتكشف لنا جوانب خفية تملك مشاعرنا وتستأثر بها .

وكثيراً ما نسمع من يصف شعوره نحو عمل فنى فيقول «أحب» أو «لا أحب» وهو قول لا يستدل منه على منطق سليم يستحق المناقشة ، ونجد آخر يصف لوحة من أعمال «بيكاسو» مثلاً فيقول : «إنها جميلة ولكنى لا أطيق رؤيتها أمامى دائماً ..» وإلى غير ذلك من أقوال تشبه إلى حد ما قول طفل لم يبلغ سن النضوج عندما نسأله أن يختار ما يعجبه من بين ست صور فيرد متردداً : «ربما هذه ... أو تلك...» ومثل هذه الاجابة



تعنى اجتناب التورط فيما قد لا يرضينا نتيجة احساسه بقصور مداركه فى التقييم الجمالى السليم ، بينما نجده يحرص على وضع صور فوتوغرافية لنجوم السينما والرياضة المفضلين عنده على جدران حجرته لأنه شاهدهم وأعجب بهم ... وفى هذا الدليل القاطع على نقص التربية الفنية فى مراحل التعليم العام حتى أصبحت مادة الرسم والتذوق الفنى لا تتعدى الهواية ولا تنال الاهتمام الذى تستحقه من مدرسى التربية الفنية والمسؤولين عن التعليم مع أن هناك كلية للتربية الفنية تتبع جامعة حلوان لاعداد المدرسين المتخصصين لتدريس الفنون التشكيلية والحرف الصناعية وتنمية التذوق الجمالى بمدارس التعليم العام .

### إرادة الفنان في التعبير الفني

مهما تنوعت الأساليب الفنية ، ومهما اختلفت وجهات النظر بين الفنانين فهناك دائماً التزامات وواجبات اجتماعية وقومية يتحتم مراعاتها ، وبممكننا التعرف عليها من خلال اجابتنا على هذه الاسئلة :

اولا - هل يمكن أن نعتبر الفنون التي يمارسها بعض الفنانون العرب من الفنون المعاصرة حقاً ، لمجرد تقليد أعمال فنانين آخرين يعيشون في باريس أو المكسيك مثلاً .. ؟ وهل يمكن قبول الدعوة الى ما يسمونه فناً عالمياً لكي يتخذ منه البعض ذريعة تتيح له التقليد والخروج على قوميته وبيئته ؟

ثانيا - هل يجوز اتهام الفنان المتمسك بتقاليد بلاده وبقوميته بالرجعية ؟

ثالثا - ما هو دور الفنان التشكيلي في مجتمعه ؟

رابعا - كيف تصل فنوننا الى جميع طبقات الشعب ؟

خامسا - ما هو السبيل الى نشر الوعي القومي والتذوق الجمالي بين الجماهير ؟

سادسا - هل يجوز أن يكون الفنان في معزل عن المجتمع الذي يعيش فيه ؟

ومهما تنوعت الاجابات ، ومهما اختلفت الآراء في تحديد دور الفنون التشكيلية المعاصرة ، الا أنني اعتقد أنها ستنتهي حتما الى الاجماع على رأى واحد وهو : التزام الفنان ببيئته وحتمية تمسكه بتقاليد مجتمعه ومحاولته إيجاد صلات تربطه بحاضره من خلال ماضيه العريق ، واهتمامه بتنمية الشعور الجماهيري بمظاهر الحياة وما درجوا عليه من عادات وتقاليد بأساليب واعية وصريحة وصادقة حتى تصبح فاعليتها ايجابية . وهذا الاجماع الذي اعتقده وافترضه مسبقاً يستند الى ما نراه من شواهد كثيرة تؤكد مدى عبث بعض الفنانين العرب باسم الفنون المعاصرة وايتارهم التقليد على التقاليد . وأعني

بالتقليد ذلك النقل الحر في لتفاهات أجنبية دخيلة على أذواقنا وأمزجتنا . ومهما قيل إنها تتضمن قيمةً جمالية أو فنية (تكنيكية) فإن هذه القيم لا تكفي وحدها لتكون رسالة فنان يشعر بواقعه وقوميته ، وضرورة مخاطبة الناس بلغتهم التي يفهمونها حتى لا ينزول عن مجتمعه وعروبه .. وهناك دلائل كثيرة تدعو الى أن يفكر كل فنان فيما يستطيع تقديمه من فن مبتكر بدون التخلي عما ينشده من قيم جمالية وقيم فنية يتميز فيها بشخصيته .

والاعتقاد بأن الشخصية الفنية مستمدة من اتباع الفنان أسلوب محدد ومخطط لا يحيد عنه بحجة إيجاد طابع ينفرد به ، لاشك في أن هذا الاعتقاد لا يدل على الاسراف في حسن الظن بالنفس فحسب ، بل قد يؤدي بصاحبه الى السقوط في هوة «المانيريزم» (١) أى النمطية التي تكبل مشاعر الفنان وتثير الملل في النفوس .. لأن الفنان الموهوب لا يكون صادقاً ما لم يكن فنه صادراً من فيض نفسه ونامياً ومتطوراً في ظل حرته . والحرية تنافي الفوضى ولا تقبل الوقوع في أسر الغير ، فحرية الفنان من جانب ، والحرية التي يكفلها المجتمع للفنانين من جانب آخر تساعد على الابداع والابتكار الفني بكل ما يتضمنه من قيم جمالية وفنية ، ومن نتائجها التسامى بالذوق السليم والجوانب الثقافية والأخلاقية والمعاني الانسانية ، أما الفنون المعقدة حياً في التظاهر بالأصالة الفنية والادعاء بالمعرفة الكبرى التي لا يكاد يدرك مضمونها أحد ، فهو ما نسميه العبث بعقول ومشاعر الناس ، وان كان يدل على شئ من المهارة الصناعية الا أن هذا الأثر لا يلبث طويلاً حتى ينعدم ويزول .

ومن العبث أيضاً التفكير في تحديد أوصاف فن معين ، أو افتراض إطار يعيش الفنان بين زواياه الأربع ، أو صنع قالب تصب فيه العواطف والمشاعر لتخرج في أشكال ذات طابع واحد ، مثل الواقعية الأكاديمية ، وهي آخر

مراحل فنون ما قبل ظهور الفن التأثري — الذى كان نقطة انطلاق الفنون الحديثة فى أوربا فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر — لأن مثل هذا الفن المزعوم يتعارض مع القدرة الابتكارية المتجددة التى حددت ملامحها الرؤية الحديثة ، الا أننا لا نستطيع أن نغفل عن وجود أسس علمية يلتزم بها الفنانون التشكيليون حتى لا يندفعوا الى نوع من الطبقية فى الفكر أو الانحراف والعزلة عن الشعب ، وحتى لا تكون الفنون اداة تفرقة أو سلاحاً يمزق عواطف الناس ويفقدتهم وحدتهم ، فالفنون التشكيلية لها ما لغيرها من ادوات البناء الحضارى ، فهى تلقى الضوء على جانبي الطريق الذى يتحتم علينا أن نسير فيه شعباً واحداً قوياً فى عزمه وتصميمه على بلوغ أهدافنا القومية ووحدتنا العربية ، ولا شئ أقدر على تحقيق هذه الأهداف سوى أن يكون الوضوح الفكرى والوجدانى متكاملين مع وضوح الرؤية .

أما الشطر الثانى من السؤال الأول بخصوص الدعوة الى العالمية فى الفنون فالاجابة لا تتعدى فى معناها أحد شيئين : إما أن تكون العالمية بمعناها الشامل وحدة الفكر الانسانى ، وهو أمر مازال من الأمور التى تبدو كالسراب ، لأن مثل هذه الوحدة الشاملة قد تثير جدلاً يجعلها متعارضة مع قوانين الطبيعة والبيئات والمجتمعات بأنواعها المختلفة ، وإما أن تكون هذه الدعوة الى العالمية فى الفنون والثقافة صادرة عن رغبة فى تحطيم القوميات وافساد وضياح القيم الانسانية التى توارثتها الشعوب فى البقاع التى يعيشون فيها بتقاليدهم وما تعارفوا عليه من عادات .. ولا أظن أن أحداً يستطيع أن يتصور مثلاً وجود نخلة تأتى ثمارها بين الثلوج .

أما مدلول العالمية فانه لا يتعدى أحد شيئين : الشهرة أو الانتشار . فالأهرام وبرج «ايفل» وغيرهما لهما شهرة عالمية على الرغم من وجود الأهرام

فى الجيزة والبرج فى قلب باريس . أما الانتشار فىخص السلع كالسيارات بأنواعها والراديو والتلفزيون والى غير ذلك مما يعرفه الناس ويستعملونه فى كل مكان .

ولا شك أن صدق التعبير فى ممارسة الفنون كافة ينبع من النفس الانسانية ويرتبط بحياة المجتمع بما يكفل للفن مدلول العالمية ، فالفن المصرى القديم والفرن الاغريقى وفنون «ميثوپوتاميا» (بلاد النهرين) والفرن الهندى والفرن الصينى .. هى فنون صادقة التعبير عن «ايدولوجية» تلك الشعوب ، ولم يخطر على بال مبدعها أن تكون فى يوم من الأيام وسيلة اتصال بعقلية شعوب أخرى ومع ذلك فإننا بعد أكثر من سبعة آلاف سنة ننهر عندما نراها وتتفجر فينا ينابيع التأمل والاعجاب والاكبار .

وللاجابة على السؤال الثانى أقول : هل يجوز أن نهم بالرجعية الفنان المتمسك بتقاليد بلاده ؟

من البديهى أن الدعوة الى تأمل تراثنا فى الفنون الاسلامية التى اتخذت لنفسها طابعاً مميزاً فى كل اقليم عن الآخر بعد انتشار الدعوة الاسلامية لا تعنى أن يعيش فنانون القرن العشرين (بعد السبعينات) كما كان يعيش أسلافنا منذ مئات السنين ، فهناك فرق بين التأمل المؤدى الى التطور وبين المحاكاة والنقل والتقليد . وليس من المعقول أن تكون اداة التعبير واحدة فى تفسير الأغراض المتفاوتة فى موضوعها ودلالاتها وأغراضها .. كما أننا لسنا دعاة بناء اهرامات أو مقابر فى جوف الجبال لنزين جدرانها بمآثر الموتى ، أو بناء مساكن على هيئة معابد أو ما شابه ذلك ، وإنما المقصود هو دراسة المقاييس الجمالية التى عمل بها أسلافنا وجعلوها لغة تخاطب فيما بينهم لنستخلص منها روح



الشخصية التي ننحدر منها — مثلما نستعمل نفس اللغة في التخاطب والكتابة —  
وان اختلفت أساليب الحياة الاجتماعية والاقتصادية الا أنها على أية حال أقرب  
إلينا من تلك التي تأتينا من بلاد نائية لاتربطنا بها صلات روحية أو اجتماعية .

ونحن لا نميل في دعوتنا هذه — بل نستهن — أن تكون فنوننا تقليداً  
للرسوم والنقوش والتماثيل والأبنية القديمة التي أشرنا إليها ، تماماً مثلما نرفض  
أن تكون تقليداً للفنون الغربية أو فنون الشرق الأقصى الغربية علينا ، لأن  
من أشق الأمور على النفس أن يعيش الانسان غريباً عن موطنه الذي نشأ فيه  
وشب بين أحضانه ومارس عاداته وتقاليده ، ولأن أصالة الفكر وأصالة  
النفس ترفض الخضوع لسيطرة أجنبية مهما كانت قيمتها ، ومهما كان نوعها  
وتأثيرها ومغرياتها . وعلينا أن نتصور سبيكة مؤلفة من عدة معادن نفسية  
كالذهب والفضة ومعدن رديء كالحديد مثلاً .. ولا شك في أن المعدن الرديء  
يفسد بطبيعته المعادن النفسية مهما قل مقداره . وعلى هذا القياس يمكننا أن  
نتصور أى عمل فني مركب من عدة عناصر غريبة غير متألقة .

ولعل من الصدق كل الصدق أن يكون الفن نابعاً من أعماق صاحبه ،  
وبالقدر الذي يستطيعه بدون عناء وبدون مراعاة للأخذ بكل المقاييس الجمالية .  
التي تقاس بها جودة العمل الفني في بلاد أخرى . والمثل على تأكيد هذا القول  
ما نراه في فنون البيئات الاستوائية والهندية التي هي في منأى عن المؤثرات  
الأجنبية . فنرى جمال فن كل اقليم يتميز بخصائص نوعية تخشع أمامها جباه  
عابرة الفن في اوربا .

ومن الظلم أن ننكر شيئاً من القيم الفنية المعاصرة التي تتسم بالجدية في  
البحث والابتكار والتجديد ، والتي تعتمد على التطور والنمو الطبيعي — مع  
حضارة العصر الحديث ، ولكننا في الوقت نفسه نستنكر المحاكاة والتقليد

والتزييف تحت ستار المشاركة في ميادين الفنون المعاصرة باسم العالمية .  
والابتكار الفنى الذى يمكن لأى فنان أن يعتز به إنما يصدر من نفس صاحبه بغير تكلف أو تصنع ، ويكفى أن يفكر الفنان فى حقيقة نفسه وقوميته وفى واقع الحياة التى يعيشها ليكون تعبيره صادقاً وجديداً ، وأن يجعل ما يراه المحرك لمشاعره وفكره ليعد له من الصور الذهنية ما يشتهى وما يحده صالحاً لاختراجه فى شكل فنى ، وأن يمهّد للحواس أن تشترك مع الخيلة فى تكييف المظهر الفنى الذى يريد التعبير به .

وردنا على باقى الأسئلة يجعلنا نفكر فى تلك المكاسب التى حققها نظام المجتمع الديموقراطى الحر الذى أعاد بناء الكيان الاقتصادى والصناعى والزراعى والتعليمى ، وبالتالى يتعين أن ينعكس هذا التغير فى الحقل الفنى لكى تصبح فنوننا نابعة من الشعب وعائدة إليه وفى متناول يده .

وهناك ميول شائعة بين الفنانين العرب المعاصرين نحو الاستفادة من عناصر الفنون الشعبية . والفنون الشعبية بطبيعتها تعكس بطريقة مباشرة وبتلقائية أقرب الى الارتجال خواطر السواد الأعظم من الشعب ، وتستند الى التجربة لمواجهة مطالب الحياة . وهى عكس الفنون الرفيعة التى تنبع من عاطفة الفنان المثقف ومواهبه الذاتية وخبراته العلمية والثقافية وتعمقه فى معانى الجمال .

والجمال فى التلقائية ، أو الارتجال فى مجال الفنون الشعبية يشبه الى حد كبير جمال اللغة الدارجة أو اللهجات القبلية من حيث بساطتها وجمال تركيب عباراتها التى لا تخلو من المعانى المجازية أو الرمزية التى تدل على مفاهيم خاصة ولقد اهتم الفنان المثقف بهذه الرموز واستعار منها ما يلائم تفكيره ودرايته العلمية وقياسه المنطقى فى مخاطبة طبقة من المثقفين .

وهناك ميول أخرى شائعة بين الفنانين المعاصرين نحو فنون الأطفال للاستفادة من براءة عناصرها الأولية .

وسداجة التعبير عند الصغار ترجع الى قصور مداركهم عن بلوغ المعاني الخفية وحقيقة ما يراه الكبار . وطبيعة الأطفال تجذبهم نحو كل غريب في مظهره ، وكل ما يتسم بالمغالة في بروزه .. بروز الأصوات وبرز تفاصيل الأشكال في المرثيات والصور وفي القصص والروايات ، وتسترعى اهتمام الطفل كعلامة مميزة تدل على وجود ما يقع تحت بصره وحسه ، كما تدل على البراءة والسداجة في تقدير طبيعة الموجودات .

واذا رجعنا الى دور الفنان التشكيلي في مجتمعه وهو السؤال الثالث فلا بد أن نذكر أيضاً دور وزارة الثقافة وأجهزة تعزيز رسالة الفنون لدفعها الى المشاركة الفعالة في نشر الوعي الثقافي والتاريخي والوطني بين الجماهير وفي الحضارات الاسلامية روائع تاريخية يقرأها الخاصة في الكتب ولا يرون لها أثراً مشهوداً في الحياة .. يجدونها حبيسة بين جلدتي كتاب — حبراً على ورق — لا تكاد تراها العيون أو تعيها القلوب . والفنون جميعها هي بالنسبة الى الانسان العنصر الخامس للحياة المتكاملة .

والفنون التشكيلية — التي يسمونها مجازاً « الفنون الخالدة » التي تبقى على الزمن — لن تستطيع أن تؤدي دورها ما لم تصبح تحت الانظار في كل مكان : في البيت وفي الحدائق وفي المباني العامة وفي المتاحف — مدارس الشعب — ليرى فيها الناس أمجادهم وملاحم تاريخهم في كل ميادين العلم والفن والبطولة والاستشهاد

أين خالد بن الوليد وعمرو بن العاص وطارق بن زياد وعقبة بن نافع ؟

أين عمر بن الخطاب بعدله ورحمته وحكمته ؟

أين الطبرى مؤرخ أخبار الأمم ، والمسعودى كاتب مروج الذهب  
ومعادن الجواهر ، والحوارزمى مؤلف كتاب الحساب والجبر والمقابلة ؟

أين ثابت بن قرة فى علم الفلك والطب والهندسة ؟

أين سليمان التاجر الذى سبق «ماركوبولو» بأربعائة وعشرون عاماً فى  
رحلته الى الشرق الأقصى ؟

وأين احمد البيرونى الفيلسوف والرحالة الجغرافى والفلكى ؟

أين ابن سينا فى تأليف كتب الطب ، والرازى فى مزاولة الطب ؟

أين ابن الهيثم فى البصريات ، وجابر بن حيان فى الكيمياء ؟  
أين أبا نصر الفارابى فى الفلسفة والمنطق والرياضيات وقوانين الطبيعة  
والكيمياء وصاحب كتاب «المدينة الفاضلة» ؟

أين المقرئزى ، وابن بطوطة ، والمعرى وغيرهم من فحول العلم الذين  
أرسوا قواعده قبل أن تعرف أوربا عشر معشار ما عرفوه ؟  
وأين المحدثين الذين أتوا من بعدهم ليتموا رسالة العلم فى كل مجالاته  
مما يطول شرحه وسرده فى بطون الكتب ؟

أعود لأقول إن فى انشاء متاحف تضم لوحات كبرى تعيد الى الحياة  
ذكرى أجداد العرب والمسلمين حقاً واجب الاداء لشعب متطلع الى استعادة  
أجداده فى ميادين حضارة لم يشهد لها التاريخ مثيلاً فى شعب من شعوب الأرض  
والفنانون التشكيليون عندما يعيدون الينا الماضى صوراً وتماثيل منظورة  
وملموسة انما يعمدون الى تخيلتهم فيطلقون لها العنان فى تصور الأحداث  
التاريخية ليعيدوا نبض الحياة الى العصور التى مرت بتاريخ المسلمين .

وأفضل القول ما نطق به الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام حثاً على طلب العلم :

«من سلك طريقاً يطلب به علماً سهل الله له طريقاً الى الجنة»  
و«يوزن مداد العلماء بدم الشهداء فيرجح مداد العلماء على دم الشهداء» .





### مصادر التعبير في فن التصوير

ترجع نظرية « الفن تعبير » الى نوعين من المعرفة :

الأول - ينتج عن الخيلة .

الثاني - مصدره العقل الواعي .

والمعرفة عند «بنديتو كروتشي (١)» يدل عليها التعبير سواء في صورة أم في غيرها من أنواع الفنون . وأن الخيال والبصيرة والاحساس والشعور ، هم أسبق وأقدم وأسمى دروب المعرفة القائمة على الاستيعاب والافتراض ؛ وهذا يعنى أن من ضرورات التعبير أن يكون الإخراج الفنى متضمناً الصناعة والرمز والموضوع ، أى المقدرة والصلاحية وحسن الاختيار لتكوين وحدة متكاملة في التعبير الفنى . والفنان بطبيعته هو الأكثر تأثراً بانطباعاته ومنها يختار ما يساعده على إيجاد علاقة تربط الوسائل بالغايات ، وغاية الفنان هى استخدام مهارته فى اظهار هذه الانطباعات .

ويتمسك «كروتشي» برأيه باعتبار أن الفن وحده متكاملة ، ونراه يرفض مقارنة أى عمل فنى بعمل فنى آخر لكون كل منهما عمل ذاتى فى رمزه وموضوعه وطريقة تناوله . وكما أن البراعة فى الإبداع الفنى والتذوق الجمالى هما من الصفات الذاتية فإن جميع الأحكام المتعلقة بعلم الجمال هى الأخرى عوامل مساعدة لتوضيح الفن ورموزه . ونجده مرة أخرى يصف الفن بأنه متحرر بطبيعته ولا يقبل تدخل أى نظام يفرض عليه ، وأن الخيال حدث غير مشروط .

---

(١) Benedetto Croce (راجع ص ١٩)

ومن هذا القول ما يؤكد ما أوردته في وصف النمو الجمالى (٢) المتحرر من القيود التى يفرضها بعض الفنانين على أنفسهم — كأنها معادلات رياضية — من أجل إثارة الجدل فى أهميتها .

وإذا رجعنا إلى علماء النفس لتتعرف على رأيهم فى تعريف الجمال ، فأننا نرى أنهم يكادوا يجمعون على أن تلوق الجمال فى الفن تتفاوت درجاته بقدر ما نكته نحن من حب لشخص أو لقصيدة شعر أو للوحة مصورة أو لتمثال أو للحن موسيقى أو لصوت من الأصوات ... ويرجع هذا الحب إلى الخيال والوجدان ، ويؤدى الخيال دوره عندما يعيد إلى صاحبه صورة من الصور التى تكون قد مرت به من قبل ، بينما يبعث الوجدان إلى الاحساس بالارتياح والاعجاب ، فيسرى الحب والاعجاب — بسعة الخيال ورفاهة الوجدان — مسرى الكهرباء التى تضىء للناس حياتهم .

ويتصل الخيال بالوجدان اتصالاً يؤثر على الجهاز العصبى ويشير فى الإنسان الشعور بالحب أو الشوق أو الحنان أو الرحمة أو الغضب أو الخوف أو القلق .. وفى الفن نرى تلك المعانى فى أشكال ومواضيع نجبها وترتأح إلى جمال معالجتها فى صور نراها رؤية العين ، بينما يحدثنا عنها علماء النفس وكأنهم يحدثوننا عن الغاز وطلاسم .

نستخلص من هذا أن الفنان لا يقنع بما يراه فى الطبيعة من جمال ، بل يحاول ابتكار جمال من نوع آخر يصور به خياله ومشاعره بأسلوب أو بشكل يوقظ فى أنفسنا الشعور باللذة والارتياح بتلوق بلاغة التعبير عن معانٍ جمالية يمكن ادراكها وفهمها .

والفرق بين جمال الفن وجمال الطبيعة ، كالفرق بين القلب والعقل ،

أو بين العاطفة والمنطق ، أو بين الحب والحكمة .. ومن هذه الفروق نستطيع أن ندرك أن الجمال والعاطفة والحب هي مقومات الفن وأهدافه ويمكننا أن نتصور الاختلاف بين منطق العقل عندما يرى ذوالعلم حظيرة الحيوان ، وبسبحات الخيال عندما يرى الفنان نفس المشهد فيحوّله إلى لوحة تفيض بمعاني الجمال والشاعرية والألفة .

واطراد النمو الجمالي المتغير والمستمر (راجع ص ٧٨) من شأنه أن يجعل الفن متجدداً وبالتالي لا يستطيع علم الجمال تحديد رأى أو قاعدة يمكن تطبيقها على جميع أوجه النشاط الفنى ، الأمر الذى يدفعنا إلى محاولة إيجاد حلول للمشاكل والصعوبات التى تعترضنا عندما نلقى الضوء على العمل الفنى باعتباره عملاً إيجابياً وفعالاً في تقدم الفكر ، ومن ثم لا يمكن قبول الزعم بأن هناك أساس واحد لما نراه من وجهات النظر الفنية القديمة أو المحاولات التى تتكاثر لتفرض آراء جديدة .

ولا يمكن للفن — مهما اختلفت محاولات الابتكار والابداع فيه — أن يكون فى معزل عن غيره من الفنون ، أو أن يظل قائماً وحده ، لأن الفنون كلها حلقات متصلة فى سلسلة نشاط الإنسان كل منها يتضمن غيره أو يستعير منه بقدر .

والعقل ، بماضيه وذاكرياته ، وأفعاله ورغباته ، وتفكيره وأمانيه ، واتصالات وآلامه ، وأسفاره التى يعيش فيها ، يعتمد على البصيرة الداركة التى تقوده عن علم وخبرة ، وتجعله يرى ما خفى من أشياء تغيب فى طوفان من الغموض أو هى كالنور الذى يبدد الظلام ، وأصبح للعقل السيطرة على العين بعد أن كانت العين من قبل ظهور الحركة التأثيرية تقود العقل وتفرض سلطانها عليه ، فلم يتعد العمل الفنى عند الأكاديميين والواقعيين حدود الرؤية البصرية .

أما أولئك الذين كانوا يعتقدون مذهب « الفن من أجل الفن » فقد غفلوا دور الفكر في معالجة قضايا الحياة ، ولم يجدوا أنفسهم ولم يجدهم الناس منتجين أو متفاعلين ، وبالتالي لم يبلغوا بفنونهم مراتب الفكر المتسامي .

و « الفن من أجل الفن » بدعة يغلب عليها الوهم والسلبية ، ودعا إليها جماعة من المتطرفين — باسم الحرية ليحطموا — قيود وأغلال التقاليد التي كانت تعوق مشاعرهم للاستمتاع بجمال الحياة وجمال الفن في ذاته . وهذا التفسير جاء على ألسنة الانجليز في استهجان هذا المذهب عندما ظهر في عهد الملكة فيكتوريا ( ١٨١٩ — ١٩٠١ ) ولم يكن مستحباً لديهم غرابة الأطوار وشدوذ السلوك والملابس غير المألوفة ، بحجة أنها صادرة من فرنسا أرض الهزيمة ، ففي الوقت الذي كانت إنجلترا مشغولة بانتصاراتها الحربية في موقعي « الطرف الأغر » ( ترافالجر ) على يد قائد بحريتها « نيلسون » و « وترلو » على يد « أولينجتون » ، إلى جانب التمسك بمظاهر القوة والثروة والتطلع إلى مستقبل الصناعة ، كانت باريس بمثابة القلب النابض في القارة الأوروبية للنزعة الرومانتيكية في مجالي الأدب والفن .

وكان المصور الأمريكي « ويسلر » Whistler, James Abbott Mcneill ( ١٨٣٤ — ١٩٠٣ ) يرى أن يكون الفن من أجل الفن ذاته ، دون أن يقصد به غرضاً نافعاً ، وكان محباً للإقامة في باريس بعد أن التقى بالمصورين « فانتان — لا تور » Fantin-Latour ( ١٨٣٦ — ١٩٠٤ ) و « ادجار ديجاس » Edgar Degas ( ١٨٣٤ — ١٩١٧ ) كما تأثر بفن « جوستاف كوربيه » Gustave Courbet ( ١٨١٩ — ٧٧ ) في لوحته « العزف على البيانو » التي كانت ضمن مرفوضات صالون باريس لعام ١٨٥٩ .



وعندما نزع «ويسلر» إلى الجزيرة البريطانية أسندوا إليه زخارف  
حجرة الطاووس Peacock Room في عام ١٨٧٧ فآثار من حوله ضجة (١)  
وكتب «جون راسكن» John Ruskin (١٨١٩ - ١٩٠٠) الذي  
كان ينادى بأن الفن للجميع ، وللعمال قبل أن يكون للسادة ، وللشارع  
قبل أن يكون للقصر - كتب في وصفها يقول : «إنها بقع من الألوان  
لطنخ بها وجوه الجماهير» .

وانتهت العداوة بينهما إلى ساحة القضاء ، وصدر الحكم لصالح الفنان  
لقسوة النقد الذي وجهه الأديب الناقد ضد لوحاته ومن بينها لوحات  
صورها في غسق الليل وأطلق عليها «الليالي» على سبيل الاستعارة من مقطوعات  
«شوپان» الموسيقية المسماة بهذا الاسم . وكان «ويسلر» كلما ازدادت  
شهرته كلما ساءت علاقته بمعاصريه من المصورين الانجليز علاوة على  
مرارة نقد «راسكن» ، ولكنه استطاع أن يحدث تأثيراً في نفوس بعض  
شباب تلك الفترة مثل الشاعر «سوينبرن» Suenburn و «روسي» (١٨٢٨-  
٨٢) Rossetti, Dante Gabriel و «سيمون سالمون» Simon Salmon

وكان الشاعر «سوينبرن» من المعجبين أيضاً بما كان يكتبه الفرنسيون  
أمثال «فيكتور هوجو» Victor Hugo و «بودلير» Baudlaire وكتب  
إلى الأخير يطري ديوانه «زهور الشر» في رسالة طويلة تدل على حماسه  
وتقديره لجمال الأسلوب ، فرد الشاعر الفرنسي يقول : لم أكن أتوقع  
أن أجد أديباً انجليزياً يستطيع تذوق مر الجمال الفرنسي وأغراض الشعر  
فيه ، ولكن «سوينبرن» استطاع أن يعبر عن افتتانه واعتناقه فكرة الفن

---

(١) توجد الآن بمتحف (فرير) Freer Gallery في واشنطن

من أجل الفن في قوله :

« اذا استخلص القارئ من أية قصيدة دواءً لجسمه ، واذا ابتلع القصيدة على أنها وصفة اخلاقية ، فان الشاعر الذي يقدم مثل هذه العقاقير لا يمكن أن يكون فناناً » .

وقال التابعون لهذا المذهب إن قاعدة الشعر والفنون كلها هي الشخصية الانسانية.. وهذا لا يعني أن يكون الفنان مفكراً متعمقاً أو ناقداً قوى الملاحظة أو نموذجاً للفضيلة ليحيا ويشعر بمآسى الحياة ... فقد يخطيء وقد يفقد نقاوة سريره وقد يعرض نفسه للمؤاخذة ، ولكن يجب أن يكون مرهف الحس للجوانب الإنسانية كلها ؛ الفضيلة والخطيئة ، الخير والشر ، وغير ذلك من الخصال المتناقضة .

وعندما بدأ «ويسلر» يستشعر المرارة من المجتمع الانجليزى لجأ إلى الوحدة ، وابتعد عنه أصدقاؤه كما تزايدت خصوماته .

وأصبح الانحدار إلى طريق الشقاء عمداً ، والافتتان بغرابة الأطوار والسلوك الشاذ — مثلما كان يفعل الكاتب الروائى «أوسكار وايلد» — المشجع على اعتناق فكرة «الفن من أجل الفن» . وكانت النظرة الجمالية في فنون التصوير هي كل ما ينشده الفنانون في جسم الإنسان ، مثلما كان الحال في العصور الملكية الهزيلة في فرنسا . ومن أقوال بعض المصورين الفرنسيين المعاصرين للفنان «ويسلر» في وصف حاله : « من العار أن يتخذ الفنان في أواخر سنى حياته دور الفراشة بدلاً من أن يكون ثوراً هروماً ووقوراً » . وعندما سئل «أوسكار وايلد» عن مغزى حياته ، قال :

« إنى لا أبحث عن السعادة بل أبحث عن شيء آخر أشد ألماً . »

وزار «أوسكار وايلد» باريس بعد هودته من أمريكا واكتشف أن

ما كان يبشر به «ويسلر» لم يك بالجديد بعد أن تعرف على الكثيرين من الشعراء والأدباء والمصورين الفرنسيين .

وعندما أشرف القرن التاسع عشر على الزوال بدأت فكرة «الفن من أجل الفن» تتلاشى ، وتضاءل عدد المشجعين لها بعد أن أودع «وايلد» السجن حيث أمضى سنوات العقوبة وخرج عاجزاً عن فعل شيء ، واكتفى بقوله إنه وضع عبقريته في حياته ووضع ذكائه في كتبه .

من هذا نجد أن «فكرة الفن من أجل الفن» كانت بدعة غلب عليها الوهم والسلبية بدون مسئولية بالنسبة إلى قضايا المجتمع . ولم تعد وظيفة الفن التعبير عن معان وقيم أخلاقية أو وقائع اجتماعية أو دعوة إلى رؤية خصائص تشكيلية ذات مضامين تبعث إلى التفكير السامى المترفع عن الصغائر . ومن جانب آخر يرى البعض أن الفكرة الأدبية الخالصة لا تكفى وحدها لإيجاد البديع من الشعر أو اللوحات المصورة أو الموسيقى الشجية ، بل المعول على قدرة الخيلة على إعادة ترجمة تأملات كل منهم أثناء تكامل الاحساس وتداعى المعانى بمضمون الفكرة ، فتتمثل أشكالاً أو ألواناً أو أنغاماً أو كلمات أو أشعاراً لها إيقاع وأوزان وبريق ورنين كل ما للبلاغة من مقومات التعبير .

وكثير من بوارق الإلهام تصدر من الفنان عن اللاشعور ، وكأنه يحيا نفس الحياة التى يصورها بفنه ، أو قد يكون عمله صورة لحياة انسان آخر ود لو أمكنه أن يحياها ، أو أن يشعر بالرغبة فى خوضها كتجربة فيحول بينه وبينها قصور ذاتى . وكثير من قصائد الشعر أو اللوحات المصورة أو المقطوعات الموسيقية الحماسية التى تدعو إلى الجهاد والنضال والاستشهاد

والجود بالنفس وما شابه ذلك من معاني البطولة تكون صادرة من شعراء  
وفنانين لا يعرفون كيف يحملون السلاح .

ومن هذا نجد أن التعبير الفني غير مشروط بحدث معين .. وإن كان  
يتحتم أن يصدر عن إيمان و يقين وصدق .

## بين القواعد التربوية والفنون الجميلة

النمو هو التغيير المستمر :

والنمو الجمالى هو النمو المركب الذى تحدثه الطبيعة بغير ارادة من صاحبه ، وهذا النمو المستمر هو المسئول عن التغييرات التى تبدأ من العدم لتصل إلى أقصى ما يبلغه كمال التنظيم الجمالى المنسجم ، سواء فى نمو الانسان أم فى مظاهر الطبيعة المختلفة مثل الأشجار والأنهار والجبال وتجمع السحاب أيضاً وإلى غير ذلك .

والسعى من أجل الوصول إلى مراتب الأشكال ذات القيم الجمالية العالية وانسجام أجزائها لا يختص به الطبيعة وحدها ، كما لا يختص به أيضاً العمل الفنى فى ذاته ، بل تظهر سماته ومعالمه بصورة أكثر وضوحاً وتكاملاً فى الانسان بالتفكير والاحساس والادراك ، وبالجمله فى كل ما يتصل به من أسباب الحياة وما يربطه بالحياة من صلات .

ولعل من ظواهر الخلف بين القواعد الفلسفية فى التربية الفنية، وبين الفنون الجميلة فى ذاتها ، ما يرجع إلى الاختلاف فى تعليل وجهات النظر فى طريقة تنظيم العمل الفنى وتنسيق الانسجام الجمالى الذى يكفل نمواً جمالياً سليماً .

ومما لا شك فيه أن الإنسان يعتمد على حواسه فى الحكم على أى عمل فنى ، ويصبح من الضرورى بالنسبة إلى الفنان المبدع تربية حواسه وتدريبها على تنسيق علاقتها بالظواهر الكونية لتدعيم شخصيته الفنية ، كما أنها أيضاً تزيد من شعوره بالنمو الجمالى المطرد الذى يظهر فى عمله ليدل على جوهر نفسه ، سواء فى صراحة التفكير أم فى دقة الحس وسمو الإدراك ، أم



في الأسلوب الذي يسلكه في التعبير عنها بفنه ،

وتتفاوت عناصر التعبير بتنوع الوساطات التي يستعملها الفنان مثل الكلمات أو الأوزان ، أو الأنغام ، أو الخطوط والألوان ، أو الحركات والإيماءات أو غير ذلك مما يتولد من امتزاج بعضها ببعض الآخر في الأداء مثل فن الباليه والسينما ، أم بالاستعارة كالموسيقى التصويرية ، وهكذا في باقي الفنون .

والتنسيق الجمالي لا تحدّد بدايته علامة معينة ، وليس له تكوين خاص مصطلح عليه ، بل يمكن أن يبدأ على أى مستوى سواء عن دراسة سابقة أم في سياق العمل عندما يكون الفنان مستغرقاً في تأملاته ومتأثراً بمعاني الجمال التي تخطر بباله . وفي الوقت الذي يفقد فيه الفنان القدرة على تنظيم هذه العلاقة التي تربط تأملاته بالعمل الفني الذي يؤديه يهبط مستوى المعاني الجمالية وينعكس تأثيره في المجتمع بأسره — طالما أن الفن ظاهرة اجتماعية لها تأثيرها الفعال في المجتمع الذي يعيش فيه الفنان .

وتتنوع مظاهر التعبير وتتفاوت درجات تأثيرها بقدر تفاوت احساس الفنان بالمعاني التي تتضمنها تلك التعبيرات . ومن العبث أن نقبل الزعم بإنشاء قواعد وقوانين محددة يمكننا أن نخضع بها العمل الفني ، لكي نلزم بها الفنان إلزاماً تاماً حتى يصبح عمله مقبولا وينال به رضا الناس جميعاً ، بل يتعين علينا أن نرفض هذا الزعم لأن كل عمل فني قابل في ذاته للنقد المتصل بنوع العمل وبقدرة الفنان على التعبير بأسلوبه الذاتي للكشف عن قيم إجمالية ينفرد بها . وكل محاولة من شأنها ترتيب علاقات النظام والانسجام توصلنا حتماً إلى افتراض قواعد جائرة وقوانين تستبد بعواطفنا كفنانين مبدعين أو مشاهدين قادرين على تذوق معاني الجمال

فى أشكاله المتعددة المظاهر ، كما أنها تقف سداً فى طريق الخبرات الفنية ومحاولات خلق أفكار جديدة يتميز فيها فنان على آخر .

إلا أنى أرى أن مثل هذه القواعد لها أهمية ضمنية فى التربية الفنية بالتعليم العام ، لأنها تشتمل على الأسس التى تحدد مفهوم القيمة الجمالية فى عمل فنى لنساعد الطالب على فهمها واستيعاب ما يبدعه الفنانون لننمى فيه الاحساس بالجمال فى الفن ، فالنسبة Proportion والتوازن Equilibrium والايقاع Rhythm مازال البعض ينظر إليها على أنها أمور معوقة للقوى الابتكارية عند الصغار فباعدوا بينها وبين التلاميذ ، وأصبح ادراك معانى النمو الجمالى فى التربية الفنية بالتعليم العام مجرد تقدير ينتج عن التأثيرات التى تحدثها الرؤية الساذجة بدون اهتمام بتجارب وخبرات الفنانين المبدعين. وإذا أردنا تفسير هذا القول بالمقارنة ، نجد أنه يتعذر بل يستحيل على طالب العزف على البيانو مثلاً أن يجيد العزف مالم يحط أولاً بالسلم (١) الموسيقى وعلم (٢) الهارمونى وغير ذلك من أصول توافق النغم حتى يصبح فى مقدوره بعد ذلك أن يعزف كيفما يشاء . والنسبة بين أعضاء جسم واحد فى الرسم عندما تصحح على أساس من المظهر الواقعى كما تراها العين تصبح مفتقرة لمعنى الانسجام فى فلسفة الجمال عند أساتذة التربية الفنية الحديثة ، لأنهم يؤثرون عليها سداً جة التعبير الصادر من أعماق نفس التلميذ وكما يصورها

---

(١) تطبيق المقاطع الصلفاوية Self ége

(٢) تأليف الألحان (علم الإيقاع) Harmony

له تخياله . وكذلك الايقاع تبعاً للقواعد والأسس المرعية بوجه عام  
قد يفسد أيضاً ما يرغب التلميذ في التعبير عنه بروح الطفولة البسيطة  
المجردة ... وهكذا يقولون !!

اذن كيف تصبح فلسفة النمو الجمالى المطلق مادة تربوية ؟  
وكيف يمكن الاستغناء عن القواعد الأولية والأسس الواضحة التى  
يمكن للتلميذ فهمها وتطبيقها عن اقتناع تام وبإدراك صحيح لمعانى الجمال  
حتى يستطيع أن يبدع فنه ؟

قد يزعم بعض أساتذة التربية الفنية أن هذا الأمر مرتبط أشد الارتباط  
بالتعليم التربوى فى جملته ، لأن الأسس والأنظمة والقواعد مهما بلغت  
دقتها ودلالاتها ووضوحها قد تفقد التلميذ تلقائية التعبير ولا يتقبلها عقله  
كأساس لعمله مهما حاول المدرس أن يلقنها له ، طالما أن ذاتية الطفل  
تتكون من حسه وإدراكه وتجاربه العاطفية نحو أمه وأبيه وأخوته  
والمجتمع الذى نشأ فيه ، وكلها عوامل مساعدة لتعميق مشاعره .

فاذا سلمنا بهذا رأى ، إذن فما هو دور مدرس التربية الفنية . ؟  
اعتقد أن دور مدرس التربية الفنية فى هذه الحالة هو تنقية شعور  
التلميذ وتدريب حواسه على عادة الانسجام مع العالم الخارجى بالأسلوب  
الذى يتجاوب مع أحاسيسه وقدراته الذاتية . ومن الواضح أن الشعور  
النأى بمعانى الجمال وحب النظام يزداد عند الأطفال كلما ازدادت  
معرفةهم وخبراتهم بالعملية الفنية ، وكلما أمكنهم التعبير بالأسلوب الذى  
يعادل معرفتهم بمعانى الجمال عن طريق التجربة السليمة وتدريب  
الفكر والشعور وتقوية الملاحظة ، ومن مجموع هذه الخصال تتكون  
وحدة نظام فكرى منسجم ينعكس على هيئة خطوط ومساحات ألوان

أو أشكال أو أنغام أو كلمات .. ولا شك أن الأطفال الذين يفتقدون الشعور بالنمو الجمالى يفتقدون كذلك القدرة على تنظيم أفكارهم وإدراك حقيقة شعورهم ، ويفتقدون أيضاً مراقبة تجاربهم للاستفادة منها فى كل وسائل التعبير والسلوك العام .

ومن الناس من يظن بأن للفنون وظيفة سامية يتطلع اليها ويتمناها . واعتقادى أن هذه الوظيفة موجودة فى كل عمل فنى بمقدار ما يبدعه الفنان ، ونستطيع أن نتيبها بوضوح فى الكثير من القصص والقصائد الشعرية ، وفى مختلف أنواع الفنون التشكيلية (الجميلة أو التطبيقية) التى نراها ونلمسها فتجذبنا اليها وتثير تأملاتنا . وعلم الجمال لا يستطيع أن يحدد قاعدة يمكن تطبيقها للاستدلال على مثل هذه الوظيفة أو غيرها من المتطلبات بالقدر الذى يبتغيه كل الناس على حد سواء .

ولعلنا نعرف أن الإنسان منذ عصور ما قبل التاريخ حاول أن يحول انفعالاته إلى أشكال لها معانيها بقدر سلوكه الحضارى . وكان الفنان المصرى القديم أول من مهد لقبول معانى من المثاليات التى نراها فى الفنون الإغريقية فى القرن الخامس ق. م . ثم عادت إلى الظهور عند الإيطاليين فى عصر النهضة فيما بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر . أما العصور الوسطى - وهى التى تتوسط النهضتين الإيطالية والإغريقية - فقد حاول الإنسان أيضاً أن يبدع فناً عبر بها عن مشاعره وعقيدته الدينية على الرغم من انحطاط المستوى الثقافى والاجتماعى . والطفل الذى يحاول أن يرسم بالقلم علامات تبدو قريبة الشبه إلى ما فى أذهاننا من صور كالدائرة التى تشبه قرص الشمس أو الشكل البيضوى الذى يشبه جسم القط وإلى غير ذلك .. نراها أيضاً قريبة الشبه من رسوم الرجل البدائى

بما تظهره من خشونة وسذاجة التعبير نتيجة نقص المعرفة ونقص المهارة اليدوية ، ومع النمو الحضارى يتلاشى هذا النقص تدريجياً ويتسامى إدراك معانى الجمال سواء بالتعبير أو الأداء أو التدنوق .

ولما كانت الحياة مليئة بالحركة فالإيقاع Rhythm هو الدليل عليها ، مثال ذلك أن الثعبان — بغض النظر عن شعور البعض نحوه — يتمثل فى خط متعرج وذى انحناءات متشابهة يتركها على الرمال أثراً بعد عين ومنها يتألف هذا الإيقاع ، وهو العنصر الأساسى للحركة الدالة على الحيوية . وعلى جدران الكهوف تشاهد رسوم قطعان الحيوان على شكل مجموعات بعضها صاعد والبعض الآخر هابط فى إيقاع يدل أيضاً على الحركة والحيوية . والتكوين Composition والنسب Proportions هما أول ما استرعى نظر الإنسان البدائى عندما حاول زخرفة مقبض سلاحه أو جدران كهوفه للرمز إلى القدرة على مطاردة الفريسة والعدو السريع ، وبمرور الزمن وتبعاً لنمو الاحساس بالجمال أمكن لهذا الإنسان البدائى نفسه التوصل إلى معرفة النسب الصحيحة بين أعضاء جسم واحد ثم بين جسم وجسم آخر ، إلى أن تمكن من تكوين مجموعة مختلطة من الإنسان والحيوان فى شكل بديع ، وترك الفراغات التى تتكون منها رسومه والبحث عن قيم جمالية تشاهد فى تنوع الحركات كالهجوم والتربص والاستخفاء .. إلى أن استطاع الفنان المصرى القديم أن يضع قانوناً حدد به طول جسم الإنسان باثنين وعشرين أصبعاً وأن يرسم الأجسام والوجوه من الجانب profile إمعاناً فى تحديد أوصافها بدقة ، وأن يرسم العين واسعة وفى وضع جانبي كأنها ترى من أمام على غير ما هو مألوف فى قاعدة المنظور ، وأن يزيد من مرونة الخطوط الخارجية التى تناسب كالنغم الموسيقى ، كما نجده أيضاً يحترم طبيعة المادة التى صنع منها تماثيله على هيئة كتل ذات سطوح مستوية تميل إلى المكعبات التى تعتبر من سمات الفن الحديث فى القرن



العشرين . واستطاع المثال الإغريق أيضاً أن يضع القوانين التي حدد بها أجمل النسب في تماثيل أربابه وأبطاله وجنوده المحاربين . وكذلك عمد الفنان العالم «ليوناردو دافينشي» Leonardo da Vinci إلى تصغير الأشخاص بحيث تبدو أقل شأنًا من صورة المسيح الذي سلط عليه الضوء في وسط لوحته المشهورة «العشاء الأخير» لتعظيم قدره .. تماماً مثلما كان يفعل الفنان المصري القديم الذي لم يغفل تخصيص أكبر النسب لآلهته وتصغيرها شيئاً فشيئاً في صور الملوك الفراعنة ثم الرعية .

وتمضي فنون الرسم والنحت من صرامة الحفر في الحجر في عصور ما قبل التاريخ إلى جبروت التماثيل الفرعونية والآشورية ، لتظهر في أشكال مثالية عند الإغريق ، ثم تتحول إلى الخشونة والكآبة الكهنوتية في العصور الوسطى ، لتصعد مرة ثانية إلى القمة في عصر النهضة الإيطالية ، وهكذا تسير مع الزمن بين صعود وهبوط حتى يومنا الحاضر .

وكذلك الشعر عندما بدأ أنشودة شعبية لتصوير معاني البطولة وإثارة الحماسة ، إلى أن بلغ أعلى مراتب الوصف والتعبير في الدراما الإغريقية ، والموسيقى التي مارسها الإنسان مع أحياء الطقوس الدينية منذ أقدم العصور إلى أن افسحت لها الكنائس المسيحية مجالا رحباً للتسامي بسحرها والبحث في جميع تلك العصور لا يكاد ينقطع من أجل التقدم بالحركة والإيقاع والنسبة التي يتكون منها جميعاً العمل الفني . وهذا التقدم هو الدليل على اطراد الاحساس بالنمو الجمالي في الابداع الفني .

وعلى الرغم من القول الشائع بأن الفن لغة تعبير عن الجمال ، إلا أن من الخطأ تركه بدون تعريف مفهومه عبر العصور . ويختلف التعبير الفني من عصر إلى عصر آخر ، كما تعتبر فلسفة هذا التعبير الجمالي عبارة جوفاء . ويزداد فهمها تعقيداً ما لم نستطع الإحاطة بقدرات الفنانين .

وأساليهم المفضلة والمواضيع التي يختارونها ليعبروا بها عن روح العصر الذي يعيشون فيه بمشاعرهم الذاتية وبقوة الخيلة المتصورة عند كل منهم .

ولنأخذ مثالا بالنزاع الذي ظل قائماً بين الفنانين الرومانتيكيين وبين النيو- كلاسيكيين ، أى الخلاف بين الداعين إلى اتباع المشاعر العاطفية والمتمسكين بالمواقف البطولية ، فنجد الفنان الرومانتيكى مندفعاً بعواطفه الثائرة بعنف وحرارة ليصور خلجات النفس ورغباتها ، وهو ينادى بأن ماتراه عيناه لا بد أن يمر بعقله ليخرج من قلبه مشعباً بأهواء النفس ومشتبهاتها ، بينما نجد الفنان النيو- كلاسيكى يتحرك في هدوء واتزان ليصور معانى البطولة والمثالية ، منادياً بأن ماتراه عيناه لا بد أن يمر بقلبه ليخرج من عقله مشعباً بالحكمة والوقار .

والنزاع بين النفس الملهمة والعقل المفكر من الأمور التي لا يهب للدفاع عنها الا من درجوا على مجرد المجادلة والمناقشة ، لأن العقل والعاطفة يشتركان دائماً معاً في اعداد وتهيئة الفنان للتعبير الصادق ، أما اختلاف المذهبين فإن مرده الى الاختلاف في اختيار الموضوع ومصادره ، فالأول يميل إلى المواضيع العاطفية ، والثانى يميل إلى المواضيع البطولية المتأثرة بالفنون الكلاسيكية (الإغريقية - الرومانية) ولقد وضحت معالم هذا المذهب الأخير في منتصف القرن الثامن عشر عند المصور الفرنسى «جوزيف فيان» Joseph Vien (١٧١٦ - ١٨٠٩) والمصور الألمانى «انطون رافايل منجس» Anton Raffael Mengs (١٧٢٨ - ٧٩) عندما التقيا في روما فيما بين عامى ١٧٤٣ و ١٧٥٠ بعد أن تم الكشف عن بعض الصور الجدارية الرومانية في مدينتى «هيركولانيوم» Herculanium

و «بومبي» Pompei على يد العالم الأثرى «فينكلمان» Winckelmann بمعاونة زميله ومواطنه «كايلوس» Caylus الذى اشتهر بهويته للحفريات والآثار القديمة . وكانت أولى اللوحات التى أخرجها «فيان» بتأثير من الفن الرومانى (الذى يعتبر امتداداً للفن الاغريقى) لوحة «تجارة الحب» (١٧٦٢) وتوجد بقصر ضاحية «فونتانبليو» Fontainebleau وكان «فيان» أول من دعا إلى الفن النيو — كلاسيكى فى فرنسا ، مثلماً دعا اليه فى ايطاليا المثال «انطونيو كانوفا» Antonio Canova (١٧٥٧ — ١٨٢٢) والمصور «بومبيو باتونى» Pompeo Battoni (١٧٠٨ — ١٧٨٧) . ومن أشهر تلاميذ «فيان» المصور «لويس دافيد» Louis David (١٧٤٨ — ١٨٢٥) فالصقوا به زعامة هذا المذهب الفنى الجديد لوفرة انتاجه وقدرته الفذة ومهارته فى مجازاة أحداث الثورة الفرنسية والعصر الامبراطورى (النابليونى).

واقضى هذا المذهب وضع قواعد أكاديمية صارمة لمواجهة أحداث الثورة الفرنسية وقيام أول نظام جمهورى فى فرنسا بعد انهيار الملكية. وكان من آثار رد الفعل أن تجمدت «النيو — كلاسيكية» بعد انعدام البواعث اليها ، واكتفى الفنانون التابعون لهذا المذهب بالنقل عن التماثيل الإغريقية مما أدى الى اصابة لوحاتهم ببرودة تشبه الى حد كبير برودة التماثيل المرمرية . واندفع المصورون وراء القصص والروايات العاطفية يبحثون عن مصادر جديدة للتعبير عن الولع بما يوقظ فى النفوس الانفعالات الحارة وبتجسيد العواطف المتأججة حتى بلغ هذا المذهب الروائى (الرومانتيكى) ذروته حوالى عام ١٨٣٠ فى فرنسا وانجلترا والمانيا .

ومن هذا نجد أن الفن مهما دار الجدل حول تعريفه فهو يقوم حتماً على أحد شيئين أساسيين أو عليهما معاً وهما : الرؤية الواعية ، والرؤى الخيالية

الحالة ، وكلاهما يؤديان الى مفهوم واحد ، وهو أن الفن تعبير . فن  
الرمزية البدائية الى الواقعية ثم المثالية والنيو كلاسيكية والرومانتيكية  
والتأثرية والتعبيرية والوحشية والتكعيبية والسريالية والميتافيزيكية والتجريدية  
بأنواعها والادعاءات بفنون المستقبل والى غير ذلك من المسميات .. كلها  
محاولات ينطلق فى مجالاتها عنان الفكر والشعور الملهم للتعبير عن  
أسرار الطبيعة ، وهى المعادل الواقعى لما فى نفس الفنان من معان يكشف عنها  
بابتكارات لها سماتها المميزة .

ورفاهة الشعور وقوة الخيال مهما بلغا من الدقة فى حاجة الى لغة تجسدهما ،  
والفن التشكيلى له وحده القدرة على تجسيم المعانى التى لا يمكن للفنان أن يحدد  
صفاتها الا اذا كان لهذه المعانى أصل فى الوجود يدل عليها ويستمد منها  
الفنان ما يدعم به مستقبل ابداعه الفنى الجديد فى الأذهان ، والا انعدم أثر  
هذا الإبداع فى نفوسنا وتضاعل ادراكنا لكنه وبواعثه ، ولذلك يتحتم أن  
تمر العملية الفنية بثلاث مراحل :

- ١ - اعتماد الفنان على تجاربه الذاتية وثقافته فى اختيار الموضوع .
- ٢ - جاذبية الأسلوب والتكوين لتحقيق عملية الاتصال بالغير .
- ٣ - تحرر الفنان نفسياً وعاطفياً وهو مندفع فى عمله ومزود بانفعالاته الذاتية .

وفى هذه المراحل تهيأ الفرصة كاملة للفنان عندما يتمثل معالم ابداعه  
الفنى الجديد بوضوح ، وفيما عدا ذلك يكون العمل الفنى تقليداً آلياً لعمل  
فنى آخر وينعدم الابتكار الذى هو أساس كل عملية فنية .

### تدخل علم النفس في مشاكل علم الجمال

من البديهيات أن المعرفة تنشأ من الشعور الذاتي بالرغبة فيها ، وهى من الصفات التى يتميز بها فرد عن فرد ، ومجتمع عن مجتمع آخر .

وزيادة معرفتنا بمتطلبات علم الجمال تدعونا الى ارساء ثلاث ركائز لتكوين قاعدة يمكن الاستناد اليها فى مراحل التطور عند النظر فى حل بعض المشاكل الفنية : القياس . أو التعرف عليها بالأضداد . أو بالدراسة المنسقة التى تعيننا على معرفة الوجود وحقيقة الكائنات (١) . وهذه يمكن تناولها عقلياً (٢) كنماذج لكل منها — على حدة — تركزها النوعى وطبيعة مادتها .

ومن وظائف علم الجمال فى الفنون التشكيلية تحديد ديناميكية الحركة وعلاقتها بالأحداث التى تنظم أشكالاً ذات وجود ملموس ومنظور يؤثر فى نفوس المشاهدين ليستلهموا منه شتى المعانى فى أشكال مجسمة . وهنا يمكن القول بأن ادعاء المعرفة الجمالية بدون ممارسة فنية لا يقل خطورة عن ادعاء الفن بدون معرفة بعلم الجمال . فمن الملاحظ وجود من يتعرضون للحديث عن الفنون من غير الفنانين ، وهناك أيضاً فنانون يكتبون بمزاولة فنونهم ولا يهتمون بقراءة ما يدور حول الفنون أو علم الجمال أو الدراسات المقارنة ، ولو أدى بهم الحال الى تقليد فنون آخرين لا تربطهم بهم صلة اجتماعية أو ثقافية أو قومية .

والبحث العقلى هو أساس منهج البحث العلمى ، كما أن دراسة علم الجمال لا تقوم على قرائن غير جمالية ، وعلى هذا الأساس لا يمكن لغير

---

Metaphysically (١)

Ontologically (٢)



الفنان أن يلمس عناصر الجمال الصالحة للتطبيق الفني مثلما يشعر به الفنان المثقف الممارس لعمله ..

والافتراضات العقلية هي دائماً وسيلة الاقناع بأن القرينة تعتبر مناسبة لأي نشاط أو تجربة فنية حتى يثبت عكس ذلك .. كما أن المعرفة السليمة والمناسبة كأساس للحكم ، لا تقوم على مثل هذه القاعدة غير المحددة بصفة قاطعة، بل يتحتم أن تأتي من جانب الباحث لتعريف ما يمكن النظر اليه كقرينة ذات دلالة جمالية تشير الى المدارك الشخصية وتدل على درجة الثقافة والمتشابهات المصاحبة لها .

والمدارك الشخصية هي قاعدة الاستدلال في علم الجمال للتعرف على الأهداف والغايات التي يكشف عنها الفنان سواء بثقافته أو بغريزته ، ومهما استمر الجدل وتعددت وجهات النظر فهناك ثلاثة اعتبارات يمكن الاستناد اليها :

اولا — اعتبار الفرد وحدة متكاملة بظروفها ونوعية طرازها ، وهو ما نأخذه في الاعتبار الأول عندما نفكر في الشخصية الفنية .

ثانيا — أن الشخصية الفنية لها ما يميزها من ثقافة تحدد نوعية طرازها .

ثالثا — أن الظروف المحيطة بالشخصية الفنية وما تتضمنه من حسن التقدير لما لها من حقوق وما عليها من واجبات ، هي من المقومات المؤثرة في سلوكها من هذا نلمس أن علم الجمال له أهمية في ادراك أبعاد الشخصية الفنية ، ويلزمنا أن نتابع هذا المعنى بالنظر الى آثار الإنسان عبر العصور التاريخية بعين فاحصة ، فنجد أن التاريخ يؤكد لنا التقدم والتوسع في درجة الإحساس بالجمال مع التقدم الثقافي والبحث العلمي المستمر .

والدراية التاريخية الواضحة تساعدنا على إيجاد الكثير من الحلول التي لا تقل في أهميتها عن العلاج الذي يصفه الأطباء النفسانيين لمرضاهم . ولا يستطيع غير الفنان المزاول لفنه ادراك أهمية ما تظهره تلك الآثار التاريخية من قيم جمالية ، مهما حاول علماء النفس والفلاسفة تقنين نظرياتهم في علم الجمال مما يجعل الفنانين في حيرة قد تصيبهم بنوع من اليأس وتشغلهم عن حرية التعبير عن أنفسهم، وإن كنت في الوقت نفسه أرى أن ثمرة المعرفة هي من عائد الاطلاع والبحث العلمي في الفن ، والا أصبح الفنان كمن يملك أرضاً لا يعنى بحرثها وريها وزراعتها ليبنى ثمارها ، وكذلك الشخصية الفنية هي الأخرى تحتاج الى ما يساعدها على تدعيم كيائها وتنمية قدراتها بالتأمل والتفكير .

والتأمل لا يعنى اطالة النظر والرؤية بالعين المجردة ، وإنما يعنى الرؤية بعين العقل وعين المجتمع الذي يعيش فيه من ناحية ، وقدراته الفنية وما يحاول اضافته من تجارب جديدة من ناحية أخرى . والمقصود بالتجربة الفنية اضافة شئ جديد في أسلوبه ومعناه . ولن يستطيع أى فنان معاصر أن يأتي بجديد ما لم يحط بما فعله غيره في الماضي .

وبناء الشخصية المتفاعلة لا يتأتى الا بالمزيد من الاطلاع والمزيد من الثقافة حتى تصبح قدرات الفنان الإبداعية غير محدودة فلا تقف عند طراز معين وأسلوب متكرر .

والشعور باطراد النمو الجمالى في نفس الفنان يساعده عليه ما أفاده من خبراته العلمية وتجاربه العملية التي من شأنها توسيع مداركه بمعرفة ودراية حتى يبلغ الغاية التي ينشدها ، لا بالممارسة العشوائية أو التقليد الذي لا يأتي بجديد . إذن فصالح العمل الفني يتوقف على بناء الشخصية الفنية ، وعلى قدرة

الفنان على ادراك طبيعة الموضوع الذى يتصدى له فى ضوء ثقافته التى تقابل فى مجموعها أهمية تفسير أفكاره .

ومن الأسئلة الدارجة التى كثيراً ما تراود الأذهان : هل النموذج (المودل) يعتبر فى ذاته أساسى للاعتماد عليه كما كان يفعل قدماء الفنانين ؟ وللدرد على مثل هذا السؤال أقول إن الفنان التشكيلى لاغنى له عن النموذج ليتأمله ، مهما اختلفت أساليب التعبير الفنى ، فصورة الإنسان كانت فيما مضى تعكس ما يحرك انتباه الفنان — مثلاً يتغنى الشعراء بمحشوقاتهم — ولكنها ليست ظاهرة بنفس القدر الذى يستشعره الجميع ، أما اليوم فن الواضح اختلاف كل فنان عن الآخر فى أسلوب تعبيره بقدر تفاوت أغراضه ، واستناداً الى سابق خبراته بما وراء الصور الظاهرة من معان ومضامين . فالإنسان ليس مجرد سمات مريئة بقدر ما هو مركب خصال وسلوك وأفعال ذات دلالات يعول عليها كل فنان بطريقته .

ومن هذا نستخلص نقطتين لها أهمية خاصة :

الاولى — سلوك الفنان الانسان المتميز بتجاربه الذاتية .

الثانية — نشاطه المتضمن علاقته ببيئته وانسجامه مع مجتمعه .

والفنان بمداركه الإنسانية يستند الى ثقافته التى تعينه على رؤية الأبعاد الجمالية التى تنفجر من استجابته لما يحرك مشاعره ويحدد سلوكه الفنى فى مجتمعه . كما يجب أن نأخذ فى الاعتبار أن الإنسان ((المودل) هو أكثر من كونه نموذج يثير انتباهنا ويستجيب لمطالبنا مثل العقل الالكترونى .. فن المفروض من وجهة نظر علم النفس أن نشأة وتطور الإنسان — قمة الأحياء — يمثل نمواً مطرداً يعكس أحداثاً شتى لها وسائلها وغاياتها، ويؤدى

دوره في الحياة على أحسن وجه . وهذا التطور الوثاب الواضح المعالم بدأ من العلاقة المباشرة بالبيئة التي تساعد دائماً على التوجيه والتطبيق والتكاثر والانتشار . كما أن عملية التطور تلازم علاقة الفنان الإنسان بمجتمعه كعضو عامل وغير متخلف ، وهو يختلف في كل مجتمع عن غيره بحكم متطلباته وظروف حياته العملية وتجاربه وسلوكه ، وتتحكم فيه عاداته وتتخذ لها علامات ورموز تميزه ويتعامل بها مع غيره كلغة انسانية تمس المشاعر وتعيها العقول .





تمثالا ر مسيس الثاني على الجانب الأيمن لمدخل معبد الكبير بأبي سمبل وبالمثل على الجانب الأيسر . وتعتبر تماثيل هذا الفرعون أضخم التماثيل المصرية القديمة للدلالة على شدة بأسه .



## دور الفنان بين العالمية والقومية

### ووظيفة ناقد الفن

يحتاج الحديث عن الفنون التشكيلية — دائماً — الى الكثير من الصراحة والوضوح ، ذلك لأن هذه الفنون لا تكاد تلقى مثلما تلقى باقي الفنون من اهتمام الجماهير أو صفوة المثقفين في مصر بما يتناسب مع ضرورتها في مجتمعنا المعاصر على الرغم من الجهود التي تبذل من جانب المشتغلين بها .

وتستوعب هذه الفنون معان كثيرة نستخلص منها أنها فنون ذات أشكال ترى وتلمس وتشغل حيزاً في الوجود . وأنها ليست كالفنون الزمنية التي تمضي بعد أن تترك أثرها في النفوس — كالموسيقى والتمثيل والرقص والصور المتحركة — ثم لا تلبث حتى يتلاشى أثرها مع مرور الزمن .

والفنون التشكيلية لها أشكال ثابتة ، ولها خصائص عضوية تساعد على البقاء ومقاومة عوامل الفناء ، لذلك سميت بالفنون الخالدة The Eternal Arts علاوة على كونها تجمع بين خصائص الفنون الأخرى . مثال ذلك أن الفنان التشكيلي في مقدوره — بل يتحتم عليه — القيام بدور مؤلف القصة أو المسرحية ، وبدور كاتب السيناريو الذي يعد المناظر ويختار أبلغ وأجمل المواقع ويحدد الكادرات ، ثم هو أيضاً يقوم بوظيفة مهندس الديكور في اعداد المناظر الخلفية ، ويقوم بدور «الريجستير» الذي يختار الممثلين الذين يصلحون للقيام بأدوارهم على اللوحة ، كما يختار الأزياء المناسبة لهم ، ويقوم أيضاً بأعمال المخرج في تعيين الأبعاد والتحركات والمؤثرات ، ويقوم كذلك بتسليط الضوء المناسب ، ثم هو فوق كل هذا يقوم بالتنفيذ ليجعل من لوحته المصورة أو مجموعة تماثيله قطعة من الوجود تكاد تدب فيها الحياة

وتلقى مصيرها بقدر ما يشاء لها الزمن البقاء .  
والفنان التشكيلي عندما ينفرد بكل هذا العمل الضخم يصبح فنه فناً  
ذاتياً نابعاً من نفسه . اذن فالذاتية في الفن التشكيلي تبدو معالمها واضحة على  
غير ما هو متبع في باقي الفنون التي يتعاون في اداؤها مجموعة من الفنانين ،  
وبالتالي يصبح الفنان التشكيلي مسئولاً عن فنه مسئولية تامة في الاختيار  
والتنفيذ في عمل فني واحد ومتكامل .

وفي هذه الحالة يتحتم وجود الناقد الذي يستطيع أن يكشف لنا عن  
أهمية العمل الذاتي بالنسبة الى المجتمع ، ومتابعة خطواته ومراقبة تصرفاته .  
ولتحديد صفة الناقد يتعين علينا تعريف وظيفته وأهمية العمل الذي  
يقوم به باعتباره حلقة الاتصال بين الفنان وعمله من جانب — في تفسير  
العملية الفنية وتعليل مصادرها وتعيين أبعادها — وبينها وبين الجمهور من  
الجانب الآخر لغرس مفاهيم الفن والتوعية الجمالية والأساليب الفنية ، وهو  
فوق هذا يتولى عمل التاريخ .

ولعل الأساس الأدبي لناقد الفن أن يكون على خلق ، وأن يكون صاحب  
فكر وعلم ، وأن يكون شجاع الرأي ، وفيما عدا هذا يتعذر وصف الناقد  
على وجه التحديد بأكثر من كلمة «الفضيلة» ، مهما اختلفت الأزمنة التي  
يمارس فيها النقد بقدر ما تتطلب الحياة من فنون تخضع لظروف اجتماعية  
تكون في مجموعها صفة تاريخية لبيئة معينة وزمن معين .

وبالفضيلة يستطيع الناقد أن يتجنب اهواء النفس التي تتنازعها العلل .  
وبالأخلاق الثابتة التي لا تحيد عن الحق ، وبالفكر الثاقب الذي ينفذ  
الى جوهر الأشياء ، تتكون الإرادة المستقلة والمتحررة في دقة التعريف وبراعة  
العرض والتحليل .

وبالعلم والرأى الشجاع يتولد الايمان بالحرية والأصالة والقدرة على التقييم . وقلما انتفع فنان أعرض عن تقبل النقد بساحة ، لأن من أهم مقاصد النقد الاستقصاء والتقويم والتدقيق وتفسير منازع النفس وتعيين أبعاد العمل الفنى وحدوده وأهدافه ، وبهذا يصبح الناقد أميناً على النظام ، باعتبار أن الفن فى الأصل يقوم على النظام ، كما يصبح أيضاً قوة تقضى على الفوضى المتهورة العابثة باسم الحرية المنتحلة . واذا كنا نطالب بالتزام الفنان بمجتمعه وبالبيئة السياسية والفكرية التى يعيش فيها فلا بد أن يكون الناقد أيضاً من المهتمين بقضايا الشعب والعصر . ومن المواضيع التى تمس عصرنا موضوع التطور ، والتطور كلمة أصبحت من الكلمات الدارجة الاستعمال ، ونجد بعض المتصدين للنقد يستعملونها الى درجة الابتذال فى وصف أى عمل يبدو لهم أنه جديد ، ويعتبرون هذا الشئ الذى يبدو لهم جديداً ، تطوراً فى أسلوب الفنان ، ولو كانوا يعلمون لعرفوا أن ما يسمونه تطوراً لا يتعدى فى كثير من الأحيان كونه تحريفاً أو تحويراً — ولا أقول سطواً أو تعريباً — لأن التطور الحقيقى — كما اعتقد — يعنى أن الفنان قادر على أن يعيش مع مجتمعه أولاً ليجدد فنه وليسير به خطوة بخطوة . والتطور كما هو معلوم ضرورة يقتضيها التحول الى الأفضل ، وهو عكس الجمود والفتور . والفرق واضح بين التطور وبين التكرار الممل ، لأن الشخصية الفنية الأصيلة لا بد لها أن تتطور فى مجال البحث الذاتى وهى بطبيعتها تأبى التوقف أو التعثر كما تأبى أساليب السطو والتستر عليه .

وغالب الظن أن الفنون الأكثر تحقيقاً لغايتها المنشودة تقوم على واحد أو أكثر من هذه الأسس الأربعة : صدق الانفعال . صدق الخدس . صدق الايمان . صدق الالهام . وهنا يتعين علينا أن نسأل : هل هناك

أصدق من الفنان نفسه اذا توفر له صدق الانفعال وصدق الحدس ؟ وهل هناك أصدق من البيئة كمصدر للإيمان والالهام ؟

وإذا أردنا أن نعرف الى أى مدى يلتزم الفنان التشكيلي في العصر الحديث بواقع حياتنا الديمقراطية الحرة في سبيل التطور ، ينبغي أن نعرض للبحث موضوع العالمية في الفنون ، وهو ما ينادى به بعض الفنانين ليتخذوا من هذا الشعار الغريب ذريعة ليعبثوا كيفما شاءوا بالقيم التشكيلية مثلاً يعبث بعض المنحرفين من فناني الغرب جرياً وراء الشهرة التي بلغها بيكاسو على أيدي سماسرة الفن من اليهود ، حتى أصبحت الفنون التشكيلية في نظرهم سلعة قابلة للتبديل والتغير السريع مثل موضحة الأزياء وتصفيف الشعور وغير ذلك من أصناف الاغراء والتعذيب للمرأة ، وجميعنا يعرف أن الموضحة عندما تستأثر بالمرأة تحولها الى ما يشبه الدمية أو البيغاء .

ومفهوم العالمية — في تقديري — لا يتعدى أحد أمرين : اما الشهرة أو الانتشار. ولقد تناولت هذا الموضوع على الصفحة رقم ٥٩ وأضيف بأن الفنون ، وخاصة الفنون التشكيلية ، لها صفة عالمية بطبيعتها ، لأنها لغة تعبير انساني .. لغة نابغة من النفس الإنسانية الخالدة التي يدرك مفهومها وأهدافها الإنسان في كل مكان ، وهي ليست كلغة الكلام فيتعذر فهمها على من لا يعرف النطق بها ، ولأنها أيضاً لغة منظورة تقوم أساساً على صدق الإيمان وصدق الانفعال وصدق الحدس وصدق الالهام ، وأقرب الفنون اليها الموسيقى ولكنها أيضاً تتفوق عليها من حيث قدرتها على الافصاح عن كثير من الغموض الذي يكتنف الموسيقى الوصفية ، ثم هي أكثر بقاء على الزمن .

أعود لأقول إن الفنون التشكيلية هي بطبيعتها لغة عالمية لأنها صادرة عن

طبيعة النفس البشرية الواحدة ، ولكن لهذه الطبيعة البشرية خصائص ومميزات ومفارقات ، فنرى مثلاً أن أسلوب الفنان في بلد ما يختلف في القرن العشرين عن أسلوب زميله الذي عاش في نفس البلد في عصر مضى ، ويرجع هذا الى اختلاف البيئة الاجتماعية ومنطق الزمن وروح العصر على الرغم من أن البيئة الطبيعية واحدة ، كما أننا نجد أيضاً اختلافاً واضحاً في أسلوب التعبير بين فنان تشكيلي في مصر وفنان آخر يعيش في أى مكان آخر في زمن واحد وليكن القرن العشرين الذي أصبحت فيه سهولة المواصلات وسرعة الانتقال وانتشار وسائل الاعلام متوفرة بشكل لم يعهده أى زمن من قبل ، ومرد هذا الاختلاف يرجع الى طبيعة الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في كل بيئة عن الأخرى .

وإذا سلمنا بأن هناك اختلاف بين فنان وآخر يعيشان في عصر واحد لاختلاف بيئة كل منهما ، وأن هناك اختلاف ثان بين فنان عاش في زمن غير الزمن الذي عاش فيه فنان آخر في نفس البلد ، نجد أن هناك اختلاف ثالث دعت اليه الذاتية المطلقة ، وحرية التعبير ، وتفاوت القدرات الابتكارية ، وتعدد مصادر الالهام ، والتقدم التكنولوجي في صناعة الحامات والأدوات في الفنون التشكيلية . ولكن عندما ينطلق كل فنان وراء نوازع نفسه كما يحلو له ينتهى الأمر حتماً الى ظهور ما يشبه الفوضى التي تضيق في متاحها القيم الحقيقية للفن الذي يحمل مضامين الفكر الإنسانى السليم ، ويصبح ضرباً من ضروب الاستفزاز والعبث والاعتداء على الشعور الإنسانى في الذات الأخرى التي يسعى الفنان الى الاتصال بها ، طالما أننا نعرف أن وظيفة الفن تتطلب حسن التعبير وحسن الاتصال ، فالتعبير الجيد يؤدي حتماً الى اتصال جيد والعكس بالعكس .



وحرية الإنسان الفرد هي جوهر حرية المجتمع الذي تقوم فيه المعرفة على أسس ديمقراطية عادلة عرفها الإنسان لأول مرة على سطح الأرض عند الإغريق في عصر الزعيم «پريكليس» (٤٩٩ - ٤٢٩ ق.م) والنظرة الفاحصة لفنون ذلك العصر الذهبي الذي استمر من عام ٤٦٠ إلى عام ٤٢٩ ق.م تدلنا على احترام الفنانين لكيان الإنسان تمثيلاً مع احترام حقوقه في الحياة ، وتدلنا أيضاً على محاولتهم رفع مستوى الإنسان إلى مرتبة من المثالية ، وتنوعاً في التعبير في أعمال «مبيرون» و «فيدياس» و «پوليكليتو» و «سكوبا» و «پراكسيتل» فلا نرى أبداً تحطيماً أو تشويهاً لكيان الإنسان أو العبث بجمال صورته التي أبدعها الله أحسن الخالقين .

فإن كان الإغريق قد قلدوا المصريين القدماء في معتقداتهم الدينية وحرفهم الفنية فإن ما يهمننا معرفته أنهم استطاعوا أن يخلعوا على خرافاتهم الدينية وفنونهم ثوباً خاصاً مطبوعاً بطابع ينفردون فيه ، وأن يبتكروا أساليب نابغة من احساساتهم ومشاعرهم للتعبير عن مظاهر حياتهم ومحاولة إدراك حقائق الكائنات وأسرار الوجود .

وإذا كان أساس الحكم الجمهوري هو النظام ، وأن الديمقراطية تكفل الحرية والالتزام ، فيتحتم على الفنان التشكيلي - بل وفي كل ميادين الفنون - الالتزام بالقاعدة الشعبية والاستجابة للتنظيم الشعبي ، واستنكار وجود أي مظهر أجنبي دخيل يدعو إلى غير هذا الالتزام . والالتزام بمنطق مجتمع النظام والحرية ليس فيه الزام باتباع منهج أو أسلوب محدد الأوصاف بل هو يجنبنا التشبه بفنون بلاد لها مشاكلها

وقضاياها التي تعالجها بفنونها كما تشاء .

والالتزام أيضاً يرفض بشدة أن ننطق بلسان أعجمي ، أو أن تكون فنوننا غارقة في بحر الغموض أو محاطة بالضباب الذي يحجب عنا رؤية واقعنا .. ولا يعنى كذلك إلزاماً بنوع من الفن أو اتباع أساليب معينة من التعبير ، وإنما المعوّل على خيال التعبير التابع من أعماق وجداننا في أشكال مدركة يمكن بها الاتصال بال جماهير .  
والالتزام بترائنا الفني العريق يحفظ لنا شخصيتنا بما يلائم تطورنا في إطار قوميتنا .

ولعل بدعة «الفن للفن» (١) التي خمدت جذوتها في مطلع هذا القرن لا تقل عن تلك البدع والتفاهات التي تفتشت في سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية والتي نراها إلى اليوم كالسلع الكمالية في معارض بعض فنانيها ممن استهوتهم غرابتها في متاحف الفن في الخارج التي كان لها قداستها قبل استفحال شر تلك للفنون التي تسلمت كالأفاعي لترقد في متاحف الفن الحديث في روما ومتحف «تايت» بلندن ومتحف الفن الحديث في امستردام . . بدون اكتراث بمشاعر الناس ، ونجدهم يتعللون بعلاقات جمالية في شباك من الخيوط والحبال وقطع الأخشاب والمسامير وكتل ضخمة من المكعبات والمستطيلات الخشبية والمواسير الحديدية وأشياء تبدو كأنها حطام زلزال مدمر .

وعندما يفتقد الفن موضوعية المعاني ذات الأهداف الإنسانية أو التاريخية أو الثقافية ، يصبح من لغو الحديث الادعاء بأنها فنون

بخيلة وبالتالي تنعدم الصلة بينها وبين الناس .

ومن الغريب أن نجد بين صفوفنا فنانين يصفون تلك الأوهام بأنها إبداع فني يرقى بمستوى تذوق الجمال عند الإنسان ، ونجدهم يتمسكون بمبتدعات طارئة عليهم ، اختزل فيها مبدعوها إنسانيتهم وأصبحوا يعملون كآلات التي تطمس معالم الخلق الفني والفكر الإنساني والأحلام الجميلة ، ويدعى البعض أنها تراجم لسلوك نفساني يمارسه صاحبه في حياته الخاصة ويستوى فيها النجار بالحداد .

والفنون الجميلة بريئة من مثل هذا التخريب ، كما تبرأ المعرفة الحديثة من هذه المحاولات الفاشلة لأنها أشد خطراً من موسيقى الخنافس وهستيرية «الروك أند رول» التي نبذتها سريعاً أذواق نفس الجماهير التي أقبلت عليها في أول الأمر .

ومن المعلوم أن الفنان التشكيلي عندما يحول خواطره ومشاعره وأحاسيسه إلى أشكال ترى وتلمس لا بد أن يمارس نشاطه هذا بمنطق العقل الذي يدرك ويعي خطورة ما يخرج من فن على أذواق الجماهير في كل مجالات الإبداع لكي يصبح منه قوة معبرة عن العلاقات التي تربطه بالمجتمع .

فإذا أخذنا مثلاً حياة العامل في أي قطاع كمادة صالحة للمعالجة الفنية ، فن المؤكد أن رؤيته للإبداع الفني الذي يخرج الفنان التشكيلي على لوحاته وفي تماثيله تزيد من قدرة هذا العامل على التطور بارادته المتسامية ، أي أن تحويل ما يبذله من طاقة جبارة في عمله إلى أشكال فنية تزيد حتماً من قدرته على التفاعل مع مشاكل عمله ، وتزيد

من إيمانه بأهمية ما تقدمه يده ، ثم لا تلبث هذه القدرة وهذه الحيوية أن تتقدم بدوافع روحية عميقة ويزداد تفتحها على نوافذ أكثر اسعاداً لمجتمعها ووطنه عندما يفكر ويبعد النظر في قدراته وطاقاته المدخرة في ذاته ... وهكذا في كل المجالات التي يتبارى فيها الأفراد والشعوب من أجل حياة أسعد . والفنان في مثل هذه الميادين يكون أكثر إيجابية وتفاعلاً وتأثيراً .





### الموضوعية والرمزية في الفنون التشكيلية

كانت الرموز دائماً وفي كل العصور هدفاً لبحوث النقاد المدققين في بواعثها ودلالاتها أكثر من الفنانين أنفسهم الذين يصورونها ويكتفون باستخدامها لغرض يهدفون إليه .

وعلى الرغم من أن الفلاسفة المهتمين بالفنون الجميلة لا يجدون حرجاً في التفكير في العمل الفني كرمز ، ويفضلون القول بأن الفن تعبير حر ، ويستوى لديهم هذا التعبير سواء كان رمزياً أو رومانتيكياً أو واقعياً أو تأثرياً أو غير ذلك من وجهات النظر الفنية المتنوعة الأساليب .

ومنذ أن كانت الرموز تبدو بوجه عام صالحة للتطبيق - رغماً عن قصورها وعجزها أحياناً عن التعبير الذي يمكن للانسان أن يدرك دلالاتها عند كل الشعوب التي استخدمتها في مختلف العصور - أصبح من العسير قبول كل ما يترتب عنها من نتائج طالما أن الشك في صحتها وقبولها مازال قائماً .

ومحاولتنا البحث في أهمية الرمز في الفنون التشكيلية يساعدها على تحديد وفهم معاني الجمال في العمل الفني ، إذا أمكننا أن نتفق على أن لكل عمل فني مبناه ومعناه .

وإذا اتفقنا على أن الفن تفسير للواقع ، فلا بد أن ندخل في حسابنا أن هذا الواقع يمكن إدراكه عن طريق الوجدان ، أي عن طريق التثبت من وجوده ، كما يمكن إدراكه أيضاً بواسطة الحواس المباشرة التي

تزيد معلوماتنا بالعالم المحيط بنا ؛ وكلما زادت معلوماتنا زادت معارفنا وقوة التفكير فينا .

وإدراكنا للواقع بالقياس على الموجود ، فيما يلخصه الفنان المبدع بالرمز ، يحتاج منا أن نتجرد مما تعودنا رؤيته من أشكال قد تعوق الكشف عن المضمون الخفى الذى يريد الفنان الإشارة اليه بالرمز ، وفى هذه الحالة تكون متعتنا بالفن أكثر من المواجهة المباشرة ويتسامى بنا شعورنا بقيمة الفن وجماله .

والرموز التشكيلية لا تقل عن الأنغام الموسيقية ، ولها من دلالاتها التى تراها العين أشكالاً تردد صدًى ما فى الوجود من معان ، ولاتتأق نتيجة المدارك الحسية والانفعالات النفسية التى تتم عادة عن طريق الرؤية المباشرة . ولقد أصبحت لهذه الرموز مفهوماً واضحاً بفضل الأسطورة ، وأصبحت بعد أن فقدت سيطرتها السحرية القديمة على الفكر البشرى ، ذات قوة دافعة إلى ابتكارات فنية جديدة تعبر عن مشاعرنا بالنسبة إلى الأحداث أو الأشكال التى نراها أو نفترض وجودها . وهذه الرموز تنسم بصفات تتخذ أشكالها من مظاهر معينة ، بعضها ترسب فى أعماقنا من كثرة خبراتنا به ، وبعضها نشعر به عن طريق الاستدلال أو الاستنتاج ، والتعبير الجمالى فى كلتى الحالتين هو عين هذا التفاعل الإيجابى .

والرمز الجمالى ليس قاصراً على التصوير ، لأن الرمزية موجودة فى الموسيقى وفى اللغة أيضاً ، ولكنها تبدو أقرب إلى فن التصوير باعتباره حدثاً منظوراً . وبمكتنا مناقشة الرمز التصويرى من خلال

ثلاث نقاط :

- اولاً - طبيعة الرمز في التعبير الجمالى .
- ثانياً - طريقة الإشارة اليه أو الدلالة عليه .
- ثالثاً - مدى صلاحية الرمز للتجربة الفنية .

والحديث عن طبيعة الرمز في التعبير الجمالى يتطلب منا أن نعرف أن العلامة التصويرية تتناول كل ما يتميز بخصائص صالحة لتشكيل المعانى ، أى أن تكون بين هذه العلامة التصويرية ودلالاتها ميزة مشتركة مثل قابلية ذوبان الماء فى حامض الكبريتيك . وحتى لا تختلط علينا خواص العلامة الناقلة الدالة على العلامة التصويرية بأى علامة عادية أخرى ، فإننا نذكر على سبيل المثال أننا عندما نريد التحقق من خواص الذهب نرى أن أبسط مدلول عليه هو أن الذهب قابل للخدش فلا يتغير لونه الداخلى عن سطحه الخارجى ، وهذه الصفة تدل على أنه غير قابل للصدا ، وأن العمل الفنى الذى يصنع منه لا بد أن يخضع تصميمه وتشكيله لطبيعة المعدن (وهى العلامة الناقلة) ، أى أن هذه العلامة تدل على العلامة التصويرية الجمالية ، وأن العناصر التى تتمتع بقدرتها على التعبير الفنى الجميل تنتمى إلى هذه العلامة الناقلة ذات الخواص التشكيلية التى يمكن بها إدراك طبيعة الرمز فى التعبير الجمالى ، فالحجر قد يصلح كعلامة ناقلة لا تتوفر فى الخشب أو الحديد وبالعكس .

ثانياً - طريقة الإشارة الى الرمز والدلالة عليه

فإذا كانت العلامة التصويرية فى حالة تعبير جمالى - كما ينبغي لها أن تكون دائماً - فهى تحمل مدلولاً يلائم طبيعتها . وهنا يتبادر إلى

أذهاننا سؤال وهو : هل نقبل الرمز بقدر ما يدل عليه ظاهره ، أم نقبله على أنه رمز له خصائصه الجمالية كما أرادها الفنان اعتماداً على ذوقه الخاص ؟

ولعل الشق الأخير من هذا السؤال هو الأصح لأننا ، عندما نشاهد أى عمل فنى نكون راغبين فى استطلاع معانى الجمال الذى يقدمه الفنان كتجربة من تجاربه . وهذه التجربة هى العمل الفنى فى ذاته وتشمل جانبين : الجانب الظاهر ، والجانب الباطن .

ومن المفروض أن لكل عمل فنى أصلاً يزيد من قيمة جمال مظهره ، أى أننا عندما نرى عملاً فنياً تجريبياً — مهما بلغ حد الاتقان — على أنه «تكوين» نجد أنفسنا فى حيرة . حتى نستدل على موضوعه الذى يتضمنه «ظاهر التكوين» فيزداد إعجابنا به وتقديرنا له .

وعندما يعالج الفنان المضمون ، وهو الجانب غير الظاهر ، نجده عادة يلجأ إلى الاستعارة أو التشبيه أو المجاز . . وفى هذه التجربة الفنية لا يمكن أن يخضع الفنان عمله لمطابقة ظاهر الشكل أو النموذج مطابقة حرفية ، وإلا أصبح المضمون غامضاً كما كان فى حالته الأولى مخفياً وراء المظهر الخارجى . وقد يكون من الصعب تحديد أوصاف العلامة التصويرية الجمالية وما يجب أن يكون عليه العمل الفنى أو ما يجب أن يتضمنه . فالجمال فى منظر ريفى أو فى وجه من الوجوه أو فى جسم من الأجسام لا يمكن إدراك مغزاه أو مضمونه الباطن إلا عن طريق الرمز الذى يستعين به الفنان لإظهاره كعامل من عوامل الإثارة . وفى بعض الأحيان نجد أن مضمون هذا الشكل يبنى بناءً جديداً يختلف فى ظاهره المحسوس وتنظيمه الجمالى اختلافاً واضحاً

عن طبيعة الشكل نفسه . وفي الحالتين يتم التوافق بين المعنى الذى يتضمنه الموضوع وبين العمل الفنى كرمز عندما تكون العلاقة بين الشكل والعلامة التصويرية ، أوبين المضمون والعلامة الناقلة الدالة عليه متعادلة ، ويتحقق نجاح التجربة الجمالية وتصبح متعة للفنان والمشاهدين على السواء .

ثالثاً — ما هو مدى الاعتقاد بصلاحية الرمز للتجربة الفنية ؟

ليس من الصعب إدراك أهمية الرمز فى التجربة الفنية إذا حاولنا معرفة كيف يتحول اللجب والضجيج الذى نسمعه فى يقظتنا إلى ألحان موسيقية بفضل التجربة الجمالية التى يخوضها مؤلف اللحن . وعلىنا أن نسأل أنفسنا ماذا يكون تصورنا إذا كان اللحن نقلاً لهذا الضجيج ؟ وماذا يكون مصير الفن إذا تخيلنا فن التصوير تكراراً واستمراراً للمطابقة الحرفية لظاهر الأشكال التى نراها ؟ .

إذن فالرمزية فى جميع الفنون ، كما هى فى اللغة ، ضرورة تتطلبها التجربة الفنية ، ومنها ما يتأتى عن طريق الإدراك بالحواس ومنها ما يتصل بالخيالة عن طريق الاستشعار بالاستعارة . وعندما يصبح الرمز علامة تصويرية منظورة لابد أن يكون محددًا بدرجة كافية تيسر لنا الاستدلال عليه ، ولا بد أن يكون له هدف ومغزى لكى يصبح له معنى . ومن الأشكال ما يمكن اتخاذه رمزاً لمفهوم جديد بعد أن كان يبدو من قبل التجربة الفنية مغلقاً على نفسه ولا دلالة له ، ومنها ما لا يصلح أن يكون رمزاً لشيء ، وهنا تبدو ضرورة الاستعارة الرمزية .

والرمز هو تجسيد لفكرة تتولد فى نفس الفنان قد يرم عنها الشكل الذى يحتويها ، وهو الشخصية الثالثة إذا اعتبرنا الفنان هو الشخصية



الأولى ، وأن الشخصية الثانية هي الكائن أو الشيء الذى يوحى بالشخصية الثالثة التى تظهر بعد أن تتم التجربة الفنية ، وهى تشبه إلى حد كبير — الابن بين أمه وأبيه .

وكيفية صياغة التركيب الفنى للعلامة التصويرية هى مشكلة الفنان نفسه عندما يحول شعوره وتأملاته إلى رموز .

أما التعقيد العشوائى الذى يجعل من الصعب الاستدلال على الرمز فهو دليل على غموض المعانى عند الفنان فيتعذر عليه التفاعل بدرجة كافية مع نماذجها التى لا يستشعر وجودها ولا يدرك معانيها أو يتخيلها كعلامة ناقله ، وفى هذه الحالة يكون الكشف عن المضمون بالرمز تجربة معقدة وإن كنا نراها فى بعض الأحيان توقظ فى نفس الفنان ذكريات مختزنة تشير إلى معانٍ أسطورية غامضة ليست لها علامات وجدانية تتصل بالعصر الذى يعيشه ، فنرى مثلاً الفن «الميتافيزيكي» يذكرنا بأن العمل الفنى هو انعكاس لإحساس عميق ، والعمق معناه اظهار عنصر الغرابة ، والغرابة هى الشيء المجهول ، والبحث عن الشيء المجهول هو سر هذا الفن الذى ينقب فى أصل الكائنات من أجل تعريف الوجود ، أو هو دراسة الظواهر الطبيعية لمعرفة سر الحياة والقوى المحركة لها .

وعندما يحاول الرسام «الميتافيزيكي» تفسير العلامات والألغاز والرموز التى يستعملها ليقرب معناها إلى الأذهان وليبين أسرار المجهول يفترض أنه يسمع صوت قاطرة — لا يراها — تسير من وراء جدار عال — وعندما يتلاشى الصوت شيئاً فشيئاً بإيقاع منتظم ، يتولد فى نفسه الاحساس بالمساحات التى يشغلها هذا الصوت المنتشر فى هندسة دقيقة خلف

الجدار فيترجمها إلى مساحات هندسية تتألف منها الأشكال التي يتخذها نماذج أو علامات تصويرية ناقلة لهذا الاحساس . وهذه العلامات مهما بلغت غرابتها فهي الرمز الذي يكشف عن أسرار المجهول عند الفنان «الميتافيزيكي» .

والرمزية عند المصور « جيورجيو دي كيريكو » Giorgio di Chirico أشبه بريح باردة محملة بعبيق السحر كأنها آتية من عالم الأرواح .. عالم اللامرئيات أو عالم «الميتافيزيكا» . وكانت هذه الريح بشيراً للرمزية عند الفنانين السرياليين والتجريديين كذلك .

ومضمون الموضوع عند السرياليين يكمن وراء المظهر الخارجي مباشرة ، والرمز اليه يأتي على هيئة صور مسترجعة من التراث تنطلق من العقل الباطن عندما يكون الإنسان في حالة أشبه بالنعاس لتلقى ضروباً من الإلهام ، وتصبح الروح أكثر شفافية في أثناء طوافها في عالم الأحلام بعد أن يهدأ الجسم من عناء العمل اليومي .

والتكوين المعقد ، والتخيلات الوهمية ، والعلاقات غير المتصلة بالواقع هي رموز تدل على غياب العقل الواعي في أثناء عملية التنقيب عن بقايا من الحقيقة على هيئة أشلاء آدمية مهشمة أو أدراج خشبية أو لفائف وأربطة أو غير ذلك من رؤى الأحلام وذكريات الطفولة والقصص الخرافية الشبيهة بالكاذب المنسقة التي يرويها الكبار للصغار فتثير مخيلتهم وتشبع غريزة حب الاستطلاع فيهم .

والفنان السريالي عندما يرجع إلى طفولته متناسياً إدراكه بواقع حياته ووجوده إنما يعود إلى عالم مليء بالأوهام والخاوف والخرافات

ليستجلى منها صوراً شتى يعتمد فيها على عناصر موضوعية يسهل ادراكها. وبلاغة التعبير اللغوى - فى تركيب العبارات وتأليف المعانى - تعتمد على ما تبصره العين أو ما يوحى به الخيال من صور تنطبع فى الذهن الذى يقوم بدوره بترجمتها إلى كلمات وعبارات ذات معنى . كذلك نجد العين عند الفنان التشكيلى ، تقوم بتغذية القوة المتخيلة فيه ، بشتى المشاهد التى تمكنه أن يعيدها مرة أخرى إلى الوجود فى مظهر يتضمن العناصر الأساسية التى تفسر معانيها بأسلوب واقعى .

ولعل هذا المعنى يذكرنا بما كانت عليه القنون القديمة عند المصريين والإغريق والصينيين والهنود والبابليين - الآشوريين ، وهم الذين كانوا يصنعون التماثيل للآلهة والملوك بأحجام كبيرة تكاد تبلغ ضعف حجم الإنسان الطبيعى أو أكثر ، ويلبسونها الذهب والفضة والعاج والأحجار الكريمة ، ثم يحيطونها بأجواء سحرية ويضعونها فى أماكن ساكنة بمعابدهم ويملأون الجو من حولها بالأصوات الغريبة على أتغام الموسيقى وترانيم الكهنة ، ويعمدون إلى تحريك أعضائها ليدخلوا الوهم فى النفوس بوجود أرياب ووجوب طاعتها والعمل على مرضاتها .

وهكذا نرى أن الفن السيريالى فن قديم ... أو هو فن بدائى متوغل فى القدم . ففى الفن المصرى القديم نشاهد الحجاز واضحاً فى تمثال أبى الهول ، فقد استعار الفنان الإنسان والأسد ثم حذفهما ليرمز إلى الحكمة والقوة معاً بالجمع بين الرأس المفكر والجسم القوى . وفى تمثال «الشاروبيم» أضاف الفنان الآشورى إلى هاتين العلامتين علامة ثالثة من جناحى الطائر ليرمز إلى انتصار الحكمة والقوة المسيطرة فى

الفضاء . وهذان الرمزان هما أقدم الأمثلة على الاستعارة التخيلية عن طريق الرمز .

ولقد ذهب الخيال بالقدماء إلى التمسك برموز أخرى ليوضحوا في صور محسوسة الخفايا التي تتضمنها الأشكال والتي تكمن وراء ظواهرها ، فلجأوا إلى تشكيل الأساطير للأبطال والآلهة الوهمية والشياطين والأشباح والسحرة والجان والوحوش في صور انسان أو ما يجمع بين جسم الإنسان والحيوان . وبعد انتهاء العصر الإمبراطوري الروماني لجأ الفنان بعد اعتناقه الديانة المسيحية إلى الاستعارة ليتجنب ما كان يفعله الأغريق والرومان الوثنيين ، فرمزوا إلى الكنيسة بالسفينة التي تحمل الناس من الضلالة إلى الهدى ، وإلى النجاة بالهلب ، وإلى أرواح الشهداء بالحمام الأبيض المخلق في الفضاء ، وإلى البعث بالسماك .. وكان للألوان قيمة خاصة في تقدير هذه الرموز واطهار معانيها . واستمرت هذه الاستعارة في القرون الأولى للمسيحية فنجدهم يرمزون إلى القديس «لوقا» بالثور ، والقديس «حنا» بالنسر ، والقديس «متا» بالملاك ... وعلى واجهات الكاتدراليات المسيحية في العهدين الرومانسكى والقوطى — وهى الفترة التي اتفق على تسميتها العصور الوسطى — تشاهد أقنعة منحوتة في الحجر تتمثل فيها ملامح شيطانية وترمز إلى الأرواح الشريرة المعذبة ، وتمثيل أخرى آدمية يبدو عليها الوهن والضعف وترمز إلى القديسين والرهبان الزاهدين في متاع الدنيا .. وإلى غير ذلك من الرسوم والنحوت التي تدعونا إلى التفكير في الفنون المعاصرة التي تحولت إلى اتخاذ الرمز وسيلة من وسائل التعبير الجمالى .

والى هنا نستطيع تفسير العمل الفنى بأنه عمل رمزى لتجربة جمالية ،

سواء كان هذا العمل صادراً عن القياس بالنموذج — وهو المعادل الواقعي — بصفاته المميزة لافادة الحوادث في زمن معين ، أو هو نتيجة التأمل والبحث في التشبيه والمجاز والاستعارة .

والتشبيه هو الحاق شيء بشيء آخر لاستخراج وجه الشبه بينهما ، مثال ذلك ما نراه في لوحات «اميديو موديليانى» إذ نجده يستعمل الخطوط المستمرة بغير انقطاع في انحناءاتها ليستخرج وجه الشبه بينها وبين اطراد النغم في الموسيقى .. وعلى العكس نراه في صور بعض الرجال يعتمد إلى الخطوط والزوايا الحادة ل اظهار معالم الخشونة والقوة .

والمجاز هو استعمال الألوان والخطوط في غير ما وضعت لها لعلاقة مع قرينة مانعة ، كما نرى مثلاً في صورة «جورنكيا» «للمصور الاسبانى» «بابلو بيكاسو» وكانت الحرب الأهلية الاسبانية بين الفاشيين بمساعدة «موسولينى» و«هتلر» والجمهوريين المشايعين للشيوعية ذات تأثير سيء عليه فأخرج هذه اللوحة وأهداها إلى الجمهوريين كبرهان على كراهيته النظام الديكتاتورى وعلى رأسه «فرانكو» الذى تولى السلطة فى عام ١٩٣٧ ونجده يشبه الناس بالوحوش الضارية لعلاقة الاستعارة والتشبيه بينهم فى القبح والشراسة ، والذى يمنع من إرادة المعنى الحقيقى هو أن الإنسان لا يفترس بل يحارب ، والرمز هنا مجاز مرسل ، لأن الإنسان مهما بلغت به القسوة لن يكون أبداً حيواناً مفترساً كما أراد أن يشبهه «بيكاسو» . أما فى لوحات «موديليانى» فإننا نجد علاقة التشبيه بين المعنى المجازى والمعنى الحقيقى تقابل المشابهة بين الخطوط والألوان وبين الموسيقى .

ويتجاهل الفن التجريدى المعالم التى تشير إلى ما تعودنا رؤيته بأعيننا



من أشياء أو أشخاص ، ويكون حكمنا عليها تبعاً لقيم لا شأن لها بتمثيل حقيقة الأوصاف الظاهرة . وللفن التجريدى أشكال كثيرة لا تكاد تدخل تحت حصر ، وفي كل منها يحاول الفنان أن يبتكر أشكالاً وألواناً جديدة بحجة أنه من العبث الحرص على التمسك بأوصاف الأشكال أو نقلها بجزئياتها كما تراها العين استناداً إلى ظاهرة سيكولوجية تكمن وراء الفن الملتزم بأمانة النقل والمطابقة ، وتنشأ هذه الظاهرة عن اختلاف الناس في قبول أو رفض ما يفرضه الفنان عليهم رؤيته بشكل محدد ، ويكون حكمهم على الفن بالقياس إلى الصور الفوتوغرافية أو عن طريق المطابقة بين الفن والواقع مما يفقده أهم خصائصه الجمالية المبتكرة . ومن هذا الادعاء يمكن القول بأن التجريد يستند إلى عقلية رياضية بعيدة عن المعاني الأدبية أو الشعرية .

ولعل من أهم أغراض الفن تمثيل الحياة والطبيعة بكل الصدق ، لأنهما يمثلان العالم الداخلى الذى يعيش فيه الفنان . ومن هنا يتضح لنا معنى الصدق فى جميع الأشكال التى يخرجها الفنان فتثير اهتمامنا ، وهى بدورها ليست الأصل فى ذاته بل هى إعادة بناء هذا الأصل بما يتفق وما يراه الفنان فى نفسه ، وما يغريه على التمسك برغبته فيما يختاره ليعيد تشكيله بحثاً عن قيم خيالية وعناصر وملامح يستشعر حيوتها .

والصدق من ناحية ، وحسن التعبير عن جوهر العناصر التى يختارها الفنان بمحض ارادته من الناحية أخرى ، هما من المشاكل التى تعترضه ليقدم عملاً مقنعاً .

وإذا استعرضنا تاريخ الفنون التشكيلية ، وعلى وجه التحديد من

بداية عصر النهضة الإيطالية (القرن ١٥) إلى اليوم نشاهد العديد من المحاولات التي تختلف وتتنوع لإيجاد حلول لهذه المشكلة في موضوع بعينه. ففي العصور المبكرة كانت الأشياء ترسم كل منها على حدة، سواء كانت من الطبيعة أو من الأحياء على شكل مجاميع أو كتل لأشياء منفصلة واضحة الحدود وبخطوط حادة، مثلها كمثل الكرات التي تتجمع ثم تتضارب لتتباعد. والفن على شاكلتها بدأ يتمثل ما في الطبيعة والأحياء من عناصر لها حدودها المميزة لصفاتها وأشكالها المتنوعة والمتباعدة بعضها عن البعض الآخر، ومن مجموع هذه العناصر نرى العرض الرمزي ظاهرة مبتكرة لها طابعها المميز في كل العصور (١) والرموز مهما بلغت في تجريدتها وبساطتها لا تختلف كثيراً من حيث بعثتها وتحديد خطوطها الخارجية. وكما أني أريد بهذا الحديث التعبير عما أراه في نفسي، كذلك نجد أن العمل الفني هو تخيلات تخرج عن طريق الرمز في أشكال لها دلالات من معانيها، والنتيجة لهذه المبتدعات الفنية تكون في بعض الأحيان أبلغ مما تصوره الخيلة وأبداع من هواجس النفس عندما تخرج إلى عالم الوجود لتظل باقية، وإن اعترأها أحياناً الذبول، إلا أنها لا تلبث حتى تعود إلى الحياة من جديد عندما نعاود التطلع إليها، وهكذا نجد أنها أبداً باقية لاتزول (٢)، ومعها يعيش الناس كما عاش ميدعها يتطلعاته ورغباته كما أرادها أن تكون.

ويمكن اعتبار الفن التأثري Impressionism تحدياً جذرياً للفنون التي

---

(١) بمقارنة رسوم الكهوف التي رسمها الإنسان الأول برسوم المصور «خوان ميرو» Juan Miro في العصر الحديث

(٢) كما يقول «هوراس» Horace «الفن الخالد في الهواء الطلق» Monumentum Aere Perennius

سبقته بعد أن أذاب التأثيريون جمود الخطوط الخارجية التي كانت تحدد كيان الأشخاص والأشياء منذ كانت صورة الانسان هي نقطة الارتكاز التي تدور من حولها كل الفنون في كل العصور حتى نهاية عصر النهضة:

وكانت نظرة التأثيريون تقوم على أن الخطوط الخارجية التي تحدد الأجسام لا تدل على طبيعة الأشياء بقدر ما تدل عليها درجات الألوان والأضواء والظلال ذات الأضداد في المحيط الجوى ، وأصبح الصدق والنظرة التحليلية لعناصر الطبيعة عاملان مؤثران في تأكيد البيئة التي تحوى صور الأشخاص التي تضاءلت تدريجياً بالنسبة إلى المنظر الطبيعي ، كما نشاهد مثلاً على لوحات «كونستابل John Constable صورة الإنسان تبدو مكتملة للوحة ولا تكاد تعادل في وجودها منزلاً أو شجرة أو قطعة سحاب أو ظلاً عابراً ، وكما نشاهد كذلك على لوحات فناني هولاندا لوحات الطبيعة الصامتة والمناظر الخلوية تحظى باهتمام المصورين .

ولم يفقدنا اختفاء الخطوط الخارجية الجامدة التي تحدد طبيعة الأشياء القدرة على أن نتمثلها كما نراها ، وإن كنا لا نستطيع أن ننفذ فيها لنرى أعز خيالاتنا بدون ضغوط أو مؤثرات طارئة ، أو كما نريد أن نرى أنفسنا فيها ، ومن هنا جاءت التأثيرية Impressionism كتسمية لهذه الحركة الفنية التي أغرقت الفنانين التأثيريين في مستنقع البيئة واختفت سيادة الخط في رسم الأشخاص أو الأشياء فبدت تسبح بين الأضواء في الهواء الطلق .

ويبدو هذا الكشف الجديد في أوله تحت تأثير تكافؤ ضدين : المتعة والخوف . متعة كبرى مفعمة بالسرور والبهجة لتخليص المرثيات من قسوة

قيود الخطوط الخارجية ، والخوف الشديد من اغراق هذه المرئيات واختفاء الفنان نفسه بين الاشعاعات الضوئية في المحيط الهوائى للبيئة . ومن أخطر نتائج هذا التطور الانزلاق الى الشعور بالرجسية Narcissism .

ويمكن تحديد سمات هذا التطور في ثلاث :

المرحلة الاولى : التزام الفنان في تصوير الطبيعة والحياة بمبدأ « كما أريد أن أجد نفسى فيما أصوره » .

والمرحلة الثانية : تستند الى قوله « كما أرى غيرى » .

والمرحلة الثالثة : عندما يقع فريسة غرائزه فيقول « هذا ما أراه » .

وهكذا تبدأ عملية ضياع خصائص الأشياء التى تفقد أهميتها لتصبح أداة محركة لمشاعر الفنان ومثيرة لعواطفه ، تستفز أفكاره وتصوراته وخيالاته ليرى ما يشاء أن يراه بغير قيود لتأكيد ذاته ، إلى أن شاعت هذه المحاولة حتى أصبحت «الذاتية» سمة عالمية في الفن المعاصر .

ومن الأمثلة الدالة على اختفاء الخطوط الخارجية التى تشير إلى طبيعة معالم الأشكال والأشخاص ، والاستعاضة عنها بالبناء الديناميكى أى إثباتها في أثناء تحركها كما نشاهد على لوحات وتماثيل الداعين إلى فن المستقبل مثل «سيفرينى» و «چاكوبوبالا» وغيرهما .

ثانياً ، هو ما نراه في مجموعة «اليتوجراف» التى تركها «بيكاسو» ، فنجده بدأ برسم طبيعى للثور ثم أعاد الرسم مرات ليستبعد تدريجياً العناصر الأساسية مستبقياً فقط الخطوط التى تم عن وجوده . ومن الصعب الادعاء بأن الثور بهذا الایجاز يستطيع مشاركة غيره من الأحياء ، أو بمعنى آخر هل توصل «بيكاسو» برسومه هذه التى أعدها للطباعة نقل شىء ذى قيمة عن الثور ، أم أنه تعمد رسمه كما أراد رؤيته — لينعبر عن مذبحه «جورنيكا» — التى راح ضحيتها الألوف من الأبرياء على يد

إنسان آثم أراد الفنان أن يمثله بالثور في قوته وغبائه وعناده ؟ ..

والمشكلة القائمة التي تفرض نفسها ولا تجد رداً مقنعاً على السؤال عن مصير هذه المحاولات ، وهل سيكتب لها البقاء والاستمرار ؟ هذا السؤال كان مطروحاً في أواخر الثلاثينات عندما طالع «بيكاسو» العالم بلوحته ودراساته المتعددة لها ، أما اليوم فقد ثبت بالرغم من ادعاء البعض بأنها محاولات صبيانية غير مخلصة أن الاتهام غير صحيح ، ففي كل عصر يوجد فنانون يسيثون إلى الفن بما يقدمونه من أعمال جوفاء لا قيمة لها كسقط المتاع ، وفي العصر الحديث نجد أنواعاً من التعبير بعضها مؤلم ومحير ومزعج ومخيف ، ومع ذلك نراها أخيراً تلقى تفهماً وقبولاً مما شجع الكثيرين على المضي في هذه الاتجاهات التعبيرية الخارقة والشاذة والتجريدية المتطرفة .

ولكن الأمر لا ينتهي بسهولة . عند هذا الحد ، فعلماء النفس التحليلي في الغرب يقولون إن حب الذات والاعجاب بالنفس - وهي الحالات التي يسمونها النرجسية Narcissism ليست مستقرة لأن توتر المصابين بها يبلغ أقصى درجاته فتتفصم الشخصية ويصعب تحليل الدوافع ، حتى ولو أدى التحليل النفسي إلى اتباع أسلوب المهاجمة والإثارة للكشف عن مدى الإصابة . ومن جانب آخر يلاحظون في بعض الحالات الشعور بالقناعة والرضا تحت أقصى الضغوط الخارجية ، وهي علامات استقرار نسبي . وكذلك لا يوجد دليل مقنع على أن مثل هذه الحالات يمكن تطبيقها أو إخضاعها للتجربة العملية في حقل الفنون بصفة قاطعة .

وانصافاً للحق نقول . إن الفنون الحديثة تنفرد في تاريخ الفن بتصاعد



جهود الفنانين وابتكار أساليب لم تكن لتخطر على بال ، واستغلال الخيمات المتنوعة التي يتسع البحث فيها يوماً بعد يوم ، حتى أصبحت تسد كل الرغبات ، وتحقق جميع الغايات ، وتساعد على إيجاد حلول للمعضلات المعقدة التي تواجه الفنان في مجالات الإبداع «التكنيكي» ، تؤدي الرموز دورها في التعبير عن حرارة الانفعالات وما يرد بخاطر الفنان من أفكار متنوعة ، والناس يقبلون عليها ، ويدون استعداداً لفهمها ، مثلما كانوا يقبلون على الأفلام الصامتة التي كانت لا تعتمد إلا على الحركات والإيماءات كما تسمى في الفن المسرحي «بانتوميم» Pantomime وباتساع مجالات العمل وتنوع المواضيع التي يتناولها الفنانون ، ومع اختلاف وسائل التعبير بينهم بحرية تامة أصبحت الفنون التشكيلية تمارس بدرجة عالية من الثراء لم يشهد التاريخ لها مثيلاً في أي عصر من العصور ، ولكن لهذه الحرية حدود لضمان نجاح العمل ... فالفنان الحديث ملزماً بأن يلاحظ بدقة ما يحرك مشاعره ، وأن يتبين بعناية مدى استجابته للعوامل المؤثرة والضغوط التي يتعرض لها - ومن الضغوط ما يفجر الطاقة الإبداعية - والمفروض أن جمهور عشاق الفن يتعرضون بدورهم لنفس الضغوط عندما يجدون أنفسهم في حاجة إلى المزيد من المعرفة التي تعينهم على الاتصال بالفن ، وكيف ينظرون إلى العمل الفني ، وكيف يعيشون الفنان فكراً وشعوراً ، فسعادة الناس برؤية الجمال فيما يبدعه الفنان لا تقل عن سعادة الفنان نفسه بعمله .

ونتيجة لهذا التقدم اكتسب الفنان الحديث حرية أكثر في إيجاد حلول للضغوط والتوترات التي يتعرض لها ، وارتفاع درجة التوتر

علامة تنبئ بالتطور في مجالات الإبداع ، والعلامة الأخرى تنبع  
عن معرفة الفنان بالأساليب الفنية المتنوعة غير التاريخ ليجد لنفسه مخرجاً  
جديداً . ويتنازع التوتر من الجانبين ، وعليه وحده أن يجد لنفسه  
ما يخفف عنه هذه الضغوط ، ومن الصعب على غيره أن يعينه على الحل  
وفي وقت مضى كان هذا التوتر يبلغ أقصاه عندما كان الفنانون  
يخضعون لمنهج فني تمليه عليهم الخلمات المحدودة التي كانوا يصنعون  
بها لوحاتهم أو تماثيلهم مما أدى إلى تعطل التطور بالابداع الفني .

ولتقريب المعنى نضرب المثل بأوتار قيثارة متنافرة الأنغام ،  
ويتوقف الحل على شدها واعادة ضبط أبعاد أنغامها . وفي حياة الإنسان  
ما يشبه ذلك ويحتاج إلى اعادة النظر لردها إلى أوضاعها الطبيعية ، مثلها  
كمثل الألوان التي ترفض الامتزاج أو المجاورة ، مثال ذلك أن رزقة السماء  
تميل إلى اللون القرمزي Purple وبشرة الوجه هي مزيج من اللون «الحمري»  
المشرب بالأخضر القرنفلي Pink وهكذا ... ومثل هذه الافتراضات الشخصية  
هي نتيجة لما وصفناه في المرحلة الأولى « كما أريد أن أجد نفسي فيما أصوره » .  
وهذه الذاتية لا تحتمل الرفض أو المجادلة بعد أن قدم لنا الفن الحديث  
عونا كبيراً لنواجه كل ما نحتاج اليه لتصحيح الرؤية وإيجاد الحلول  
للمتناقضات بدون أن نشعر بنفور منها ، بل على العكس نشعر بنفس  
المتعة التي يستشعرها الفنان في حرите وثراء خياله وامكانياته المبدعة  
التي تنطلق من وحي نفسه .

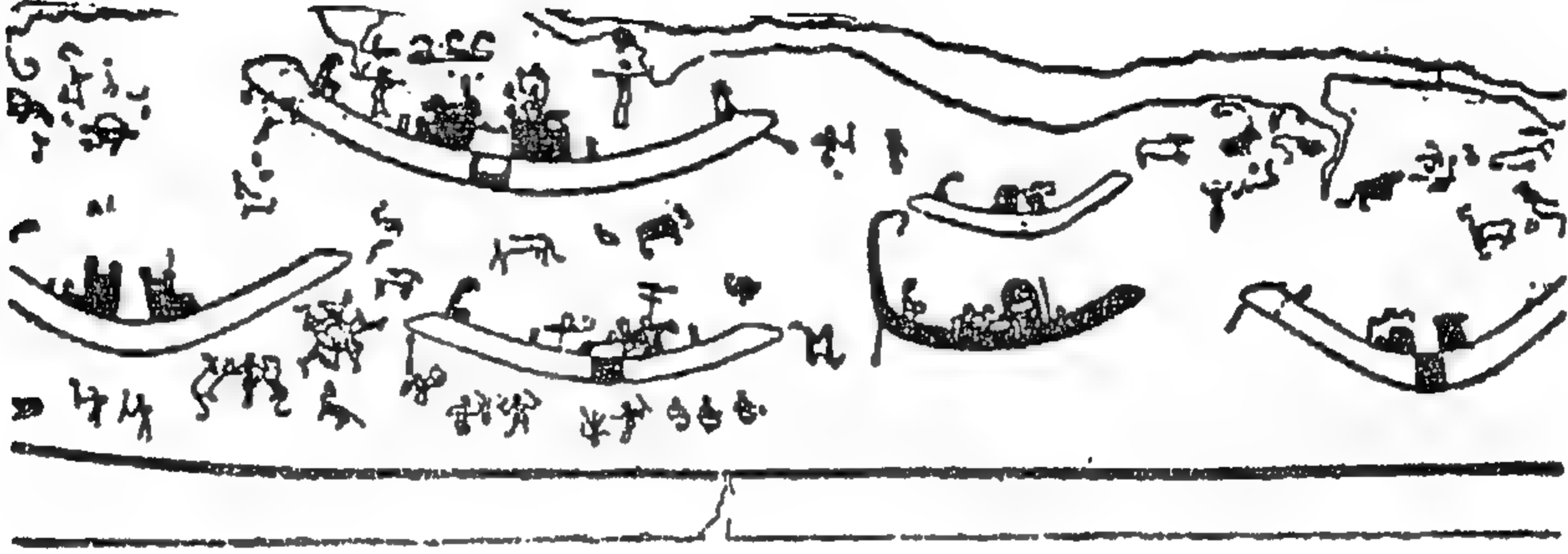
أعود الى ما ذكرته في أول الحديث أن الفنان في القرن العشرين يشعر  
أكثر من غيره بالترجسية ويزهو بنفسه في عمله ، فهل يرجع شعوره

هذا إلى المغالاة في ثقته بنفسه أم هو من ضروب الأنانية وإيثار الذات؟ وما هي الأسباب التي أدت إلى هذا الشعور؟

لعل من الانصاف القول بأن الأسباب ترجع إلى شعور الفنانين بضرورة احتمالهم كل الضغوط التي أدى إليها التزامهم بالصدق والاخلاص في البحث عن حلول «ذاتية» جديدة تستند إلى تجاربهم وإن ابتعدت عن الموضوعية . وتزداد هذه الضغوط الذهنية والشعورية كلما أحسوا بعدم إمكانهم إيجاد الحلول التي ترضيهم أو كلما واجهوا مشكلات فنية جديدة .. ولعل الوسيلة الوحيدة للاقلال من تأثير هذه الضغوط المؤدية إلى القلق هي إيجاد علاقة انسجام تقوم على الحب الذي يربط الفنان بموضوعه ، لأن فقدان هذا الحب لا يمكن أن يؤدي إلى عمل له جدواه ، ولأن عالم اليوم مليء ببواعث القلق والحيرة والتنافر ، والفنون وحدها هي القادرة على تعزيز الروابط الإنسانية بين الأفراد والشعوب.



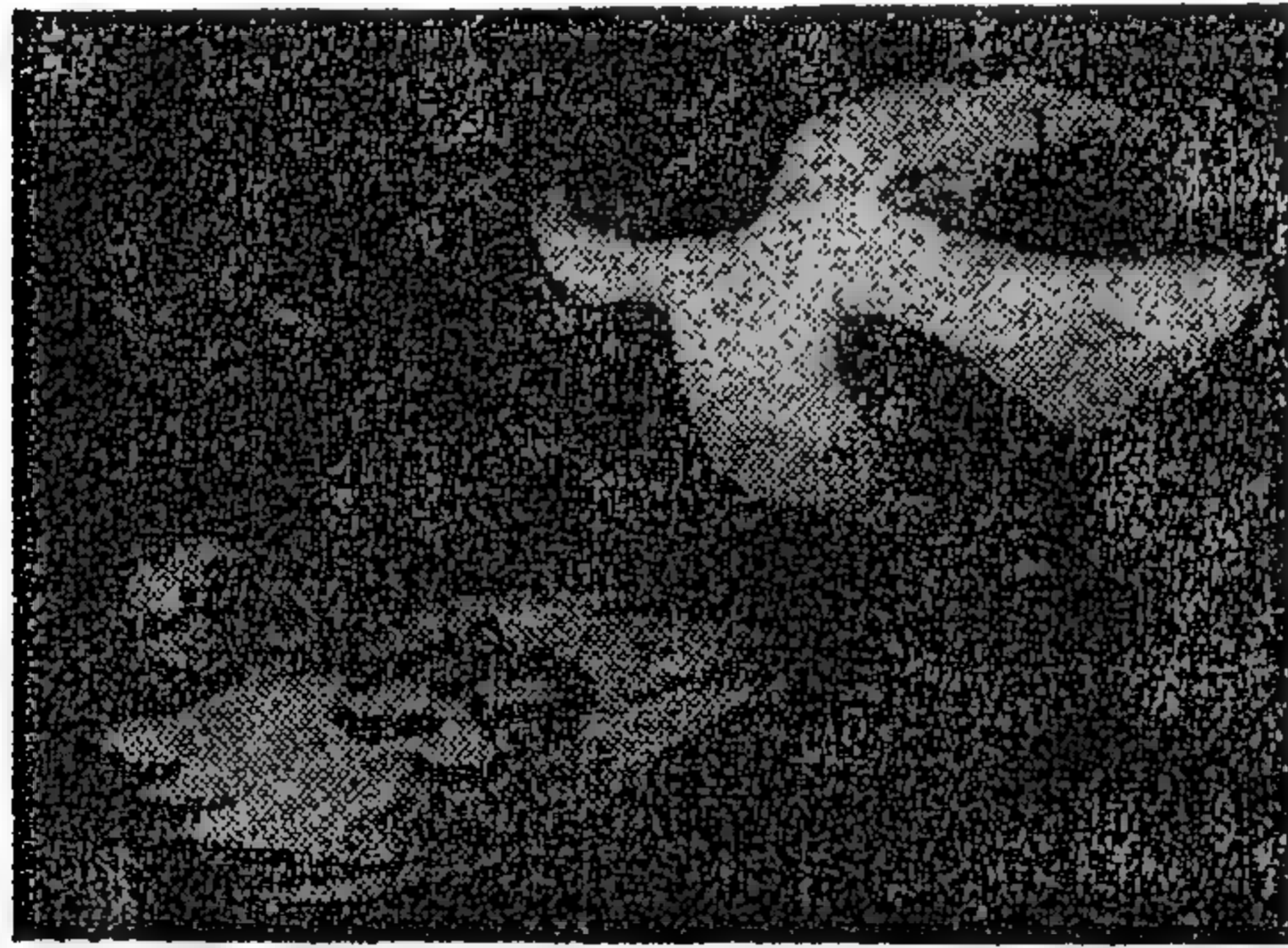
## الرمزية بين القديم والحديث



معركة بحرية من عصور ما قبل الأسرات المصرية



رسوم بدائية تمثل صيد الأيائل من العصر الحجري



جورج براك (١٨٨٢ - ١٩٦٣) طائر وعشه  
(١٩٥٥) فن فرنسي (متحف «تايت» بلندن)

## فنون تقليدية



الدولة المصرية القديمة  
تمثال الكاتب من الحجر الجيري الملون  
(متحف اللوفر بباريس)



ميكيلانجيلو (١٤٧٥ - ١٥٦٤) تمثال  
«كيوبيد» من المرمر  
(متحف فيكتوريا والبرت بلندن)



بوتيتشي (١٤٤٥ - ١٥١٠)  
رأس العذراء مريم - جزء من  
لوحة التتويج  
(متحف يوفيتشي بفلورانس)





احد القديسين بسقف مصلى «سيستينا»  
بالفاتيكان من عمل «ميكيلانجيلو»  
(١٤٧٥ - ١٥٦٤)



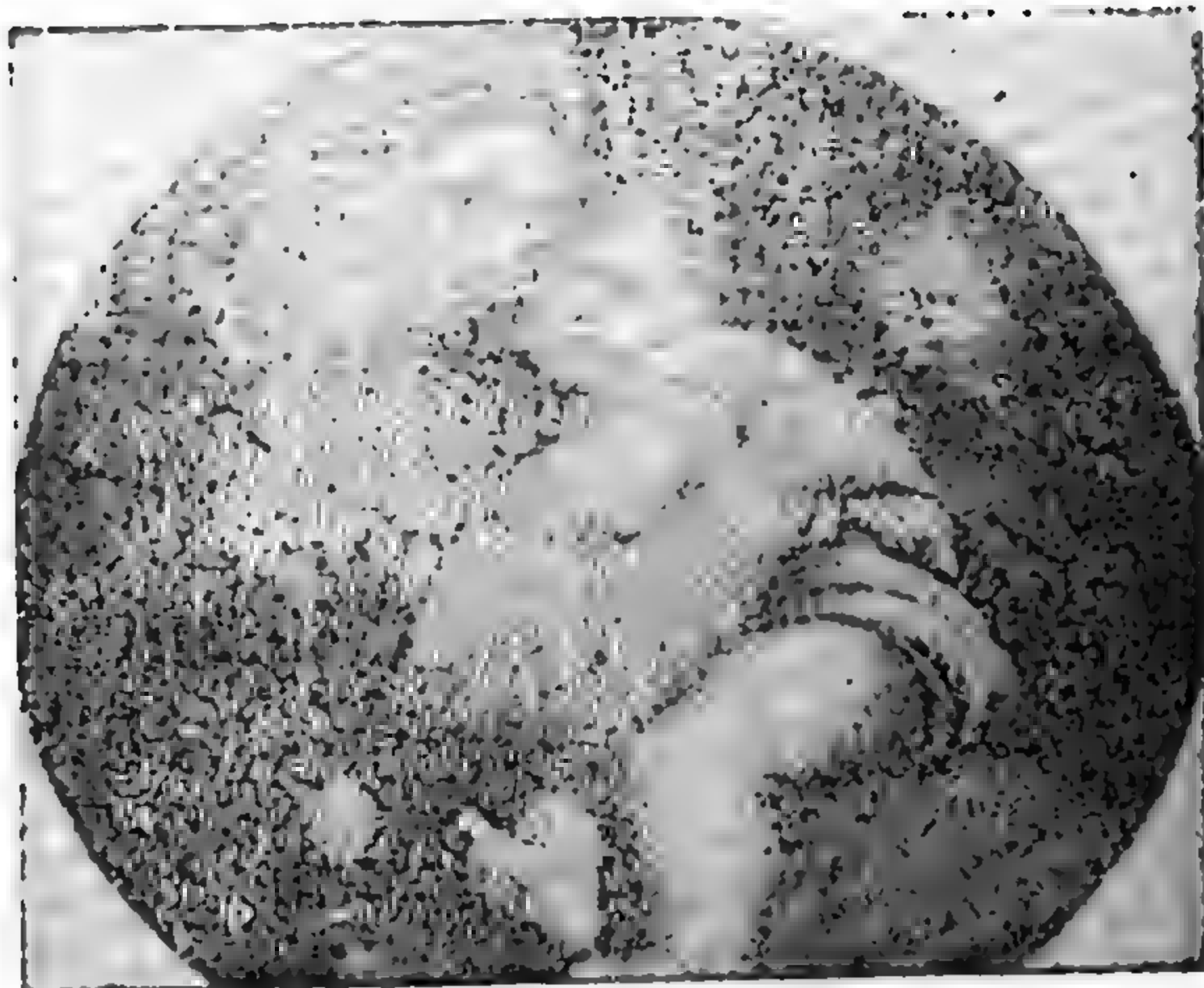
خدعة فتوغرافية اثناء تكبير سلبية نفس  
الصورة كثال لوجهة نظر الفن التعبيري  
(الحديث) ويظهر واضحاً التحول من الرسم  
التقليدى إلى فن زخرفى حديث على غير  
ما يدعيه «فيرون» (راجع المقال الأول ص ١٣)



رأسان للعدراء مريم وأمها القديسة مريم آن - جزء من  
لوحة بمتحف اللوفر للفنان العالم «ليوناردو دا فينشي»  
(١٤٥٢-١٥١٩) الذي انفرد في عصره بدراسة متعمقة  
لطبيعة النفس والتعبير القوي البادى على ملامح الوجوه  
متأثراً بملامح «موناليزا» المعروفة باسم «جيوكوندا»



## فنون تقليدية



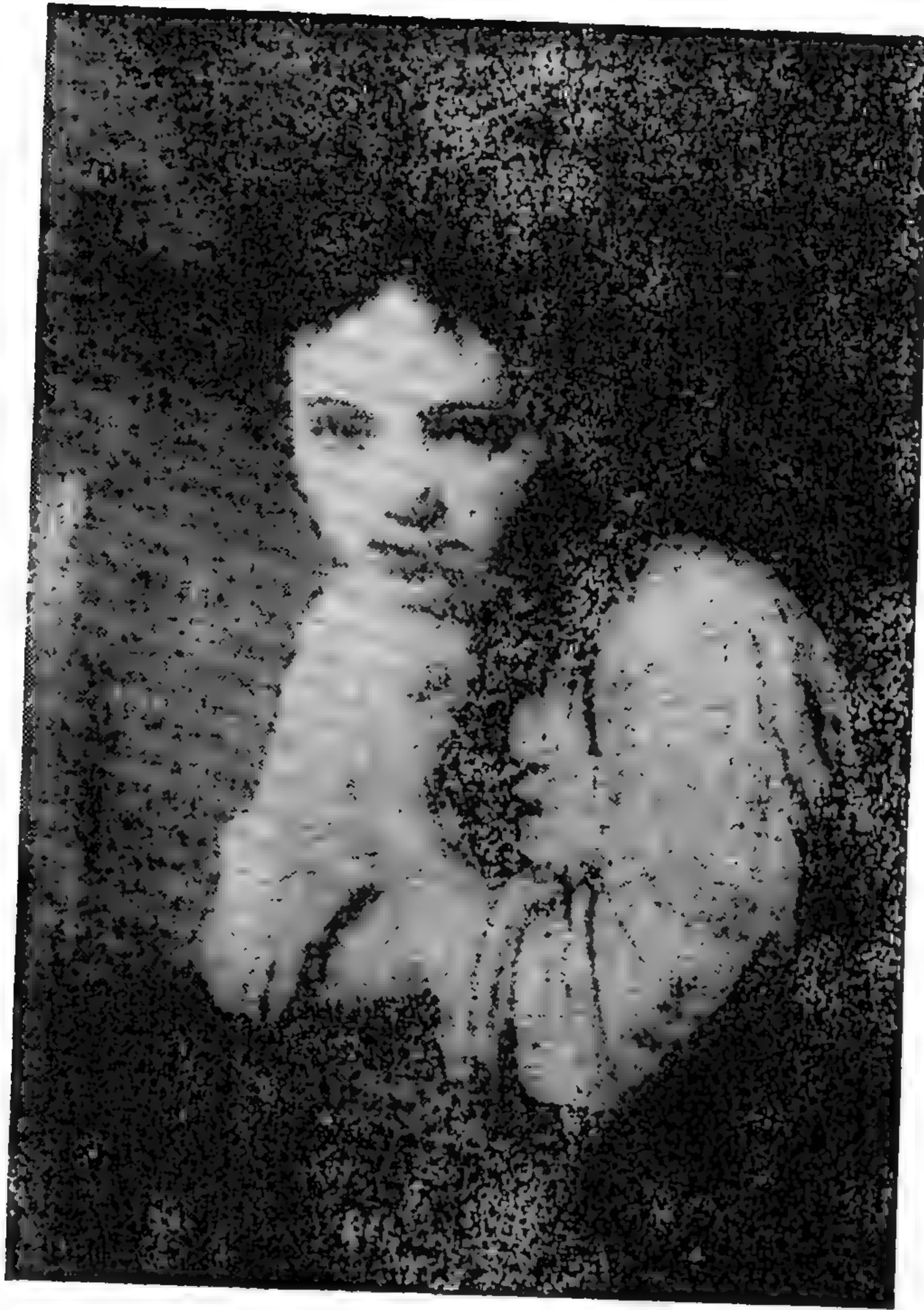
« هدراء الكرسي » للمصور « رافاييلو سانزيو »  
(١٤٨٣ - ١٥٢٠) بمتحف يوفيتسي بفلورانس



« الحب الطاهر » للمصور الفرنسي « جيرار »  
( ١٧٧٠ - ١٨٣٧ ) من أتباع الفن  
النيو كلاسيكي .  
( متحف اللوفر ) بباريس



المصورة « اليزابت لويز فيجيه لوبران »  
( ١٧٥٥ - ١٨٤٢ ) كما صورت نفسها مع  
ابنتها ، ويبدو تأثيرها بفن « جروز » الرقيق  
الحس .  
( بمتحف اللوفر )



صورة صبية ، للفنان الهولاندى «رمبرانت فان رين»  
(١٦٠٦-١٦٦٩) وهى كثيرة الشبه بزوجته الثانية  
«هندريكا ستوفلز» . (متحف اللوفر)





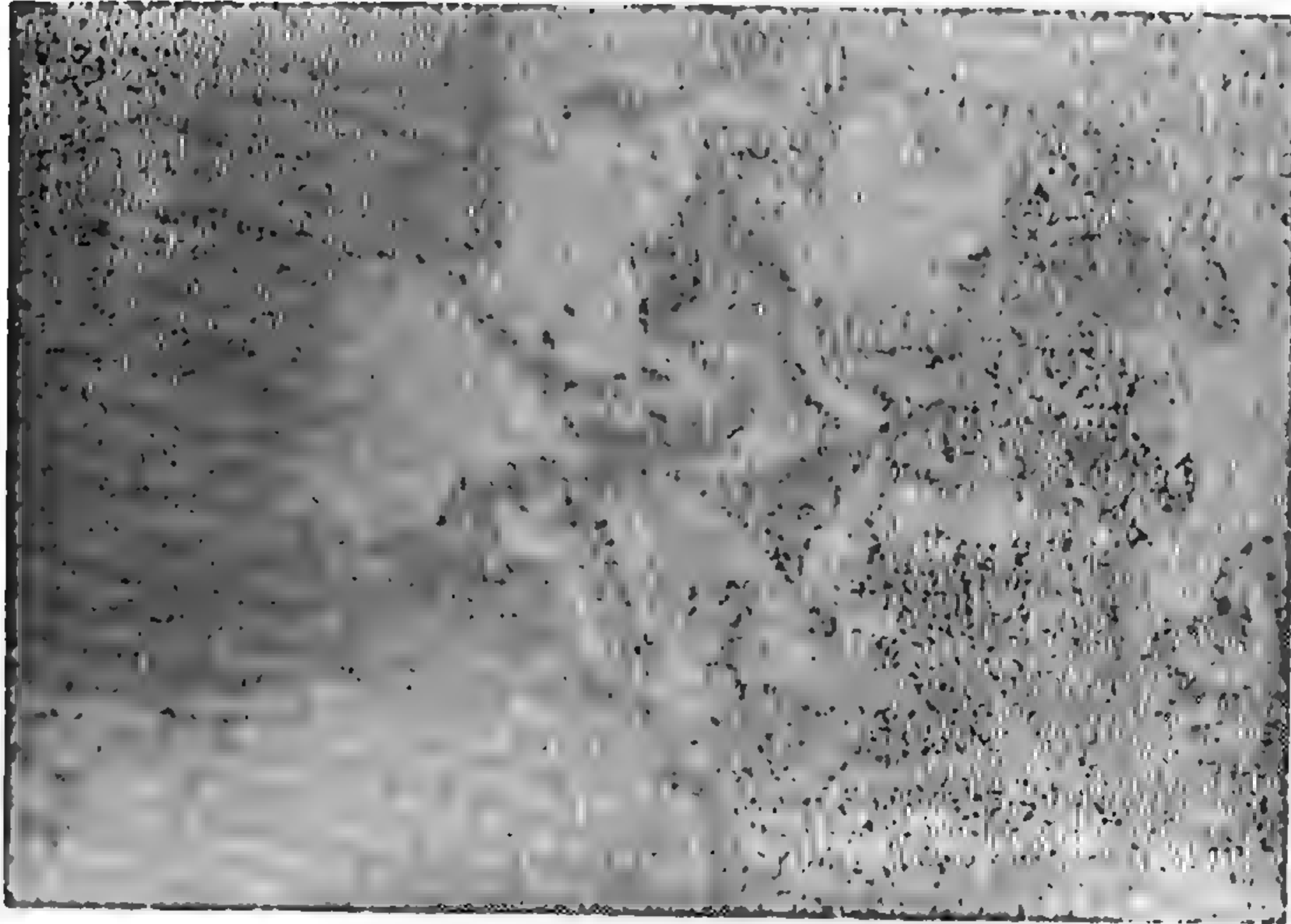
كارافادجيو Caravaggio (١٥٧٣-١٦١٠) عازف الفيثارة



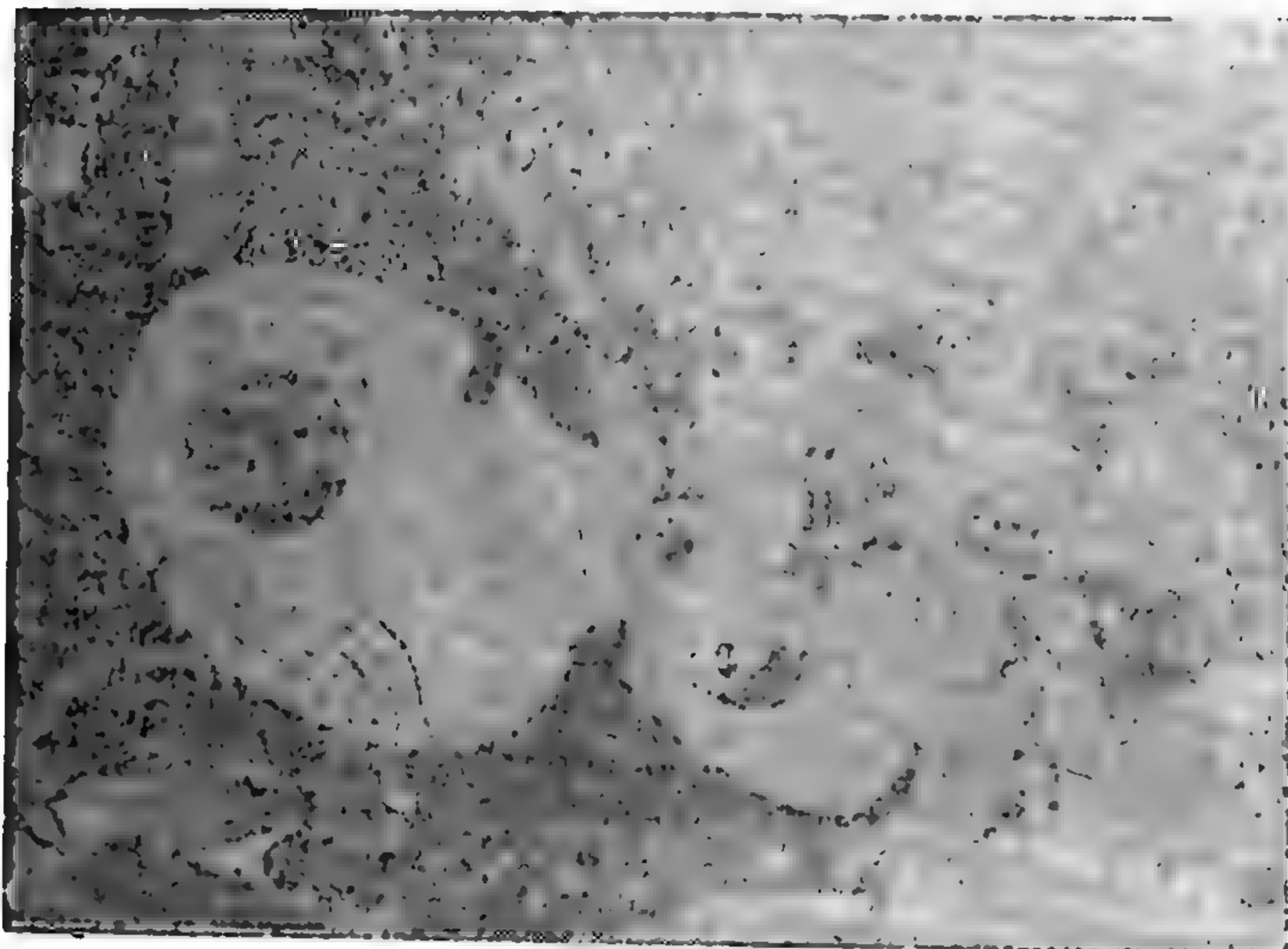
«لانكرية» (١٦٩٠-١٧٤٣) فرنسى - تلميذ «واتو»  
فى اظهار الرقة والرشاقة والاناقة الفرنسية فى القرن الثامن  
عشر . والصورة جزء من لوحة تمثل «فرقة الكوميدي  
الايطالية» وتوجد بمتحف اللوفر .



## التحول من الفنون التقليدية إلى الرمزية الحديثة



عازف المود - للمصور انولا ندى  
هندريك ميرتزنسورج (١٦١١ - ١٦٧٠)  
بمتحف ريكس - أمستردام .



نفس اللوحة بعد أن أعاد تصويرها  
المصور الإسباني «خوان ميرو» بأسلوبه  
الرمزي (١٩٢٨) وتوجد بمتحف مؤسسة  
«جوجنهايم» بنيويورك .



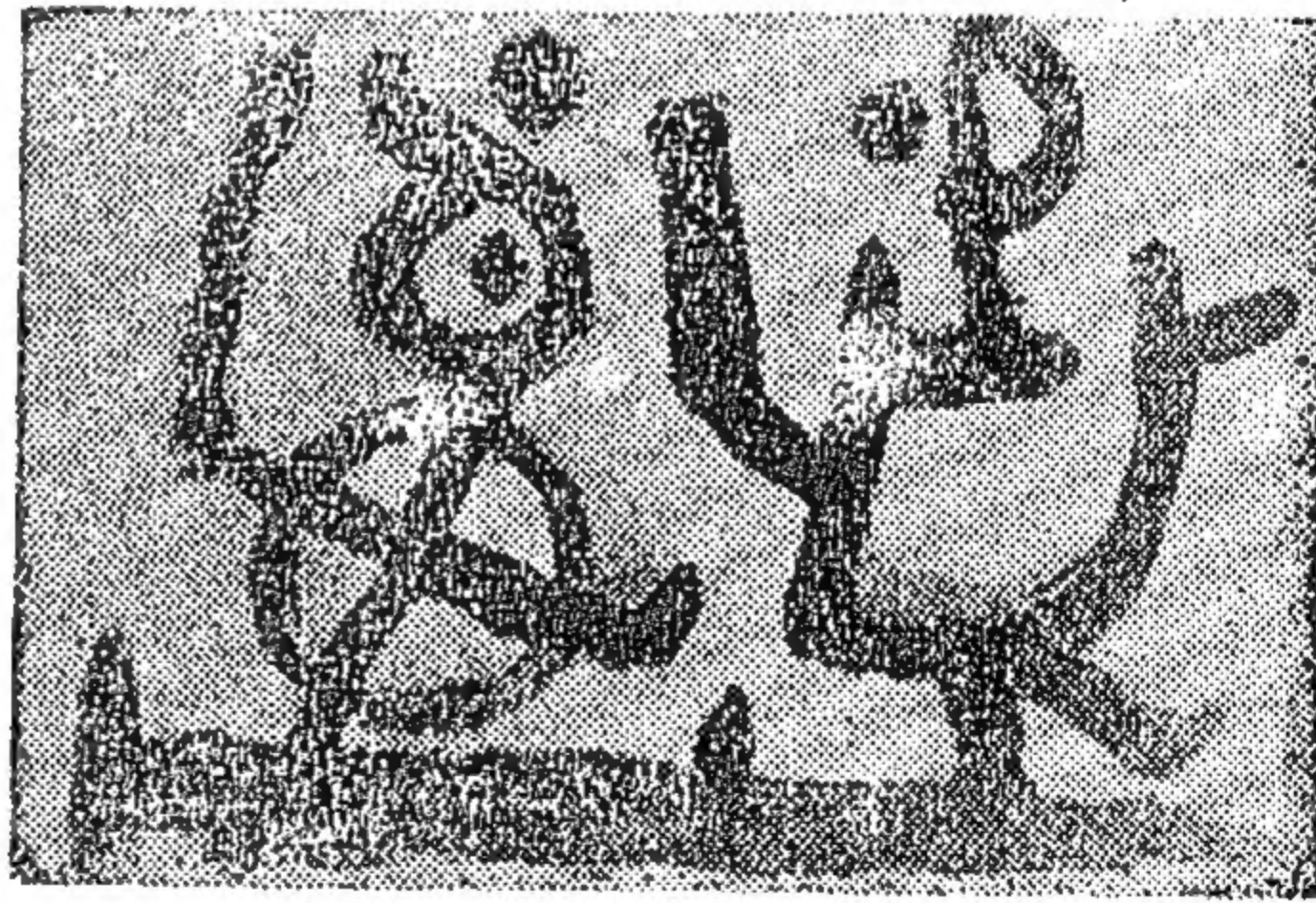
## فنون حديثة



جورج روه - فرنسي (١٨٧١ - ١٩٥٨) بأسلوب  
وحشي رسم المسيح على زجاج ملون لنافذة

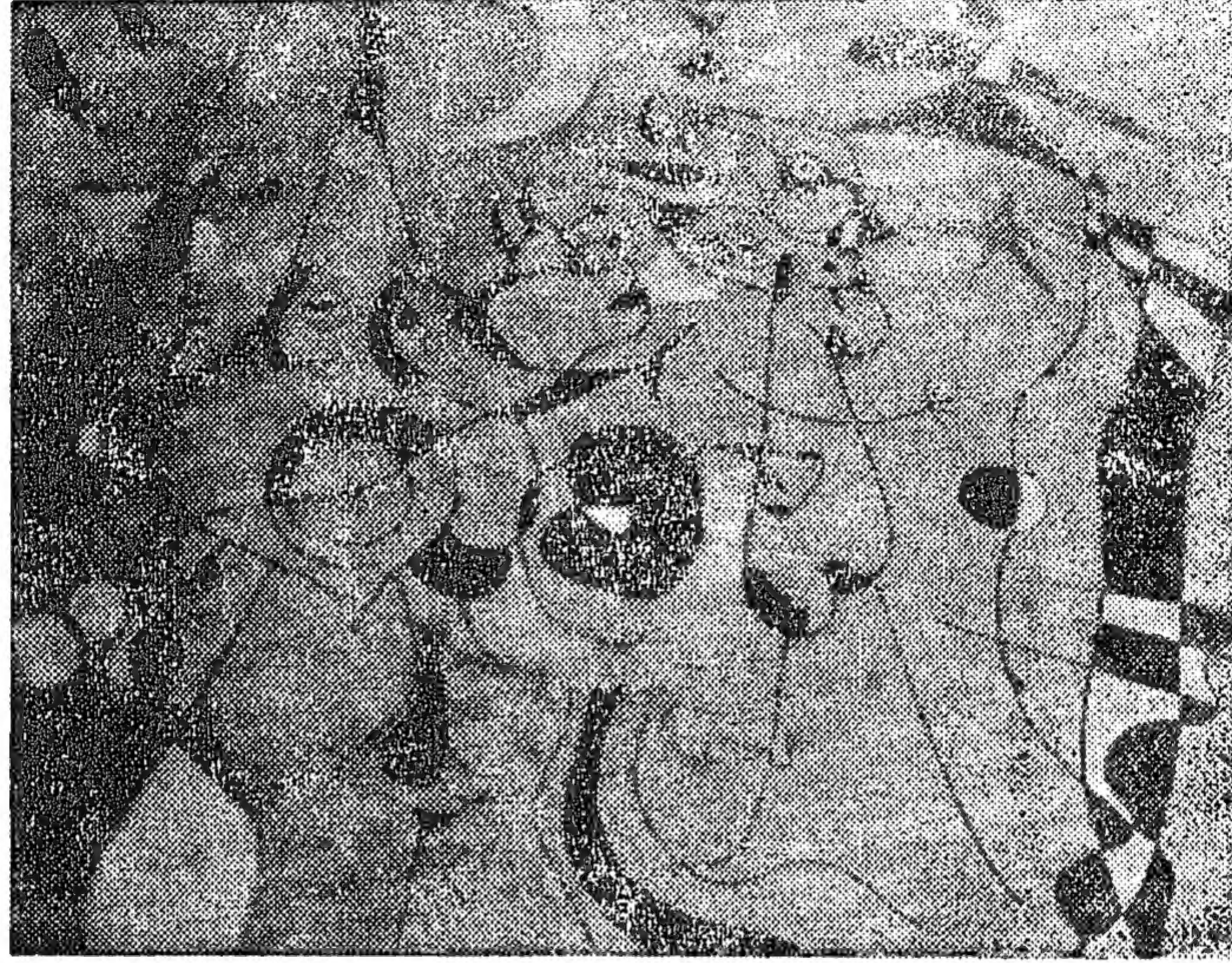


خوان ميرو (١٨٩٣ - )  
اسباني عاش في أمريكا - بدأ سيريالي  
ثم تحول الى التجريد - من أعماله في  
سنة ١٩٤٢ بالحبر والجواش والباستيل -  
امرأة ونجمة وعصفور  
(راجع صفحة ١١٢)

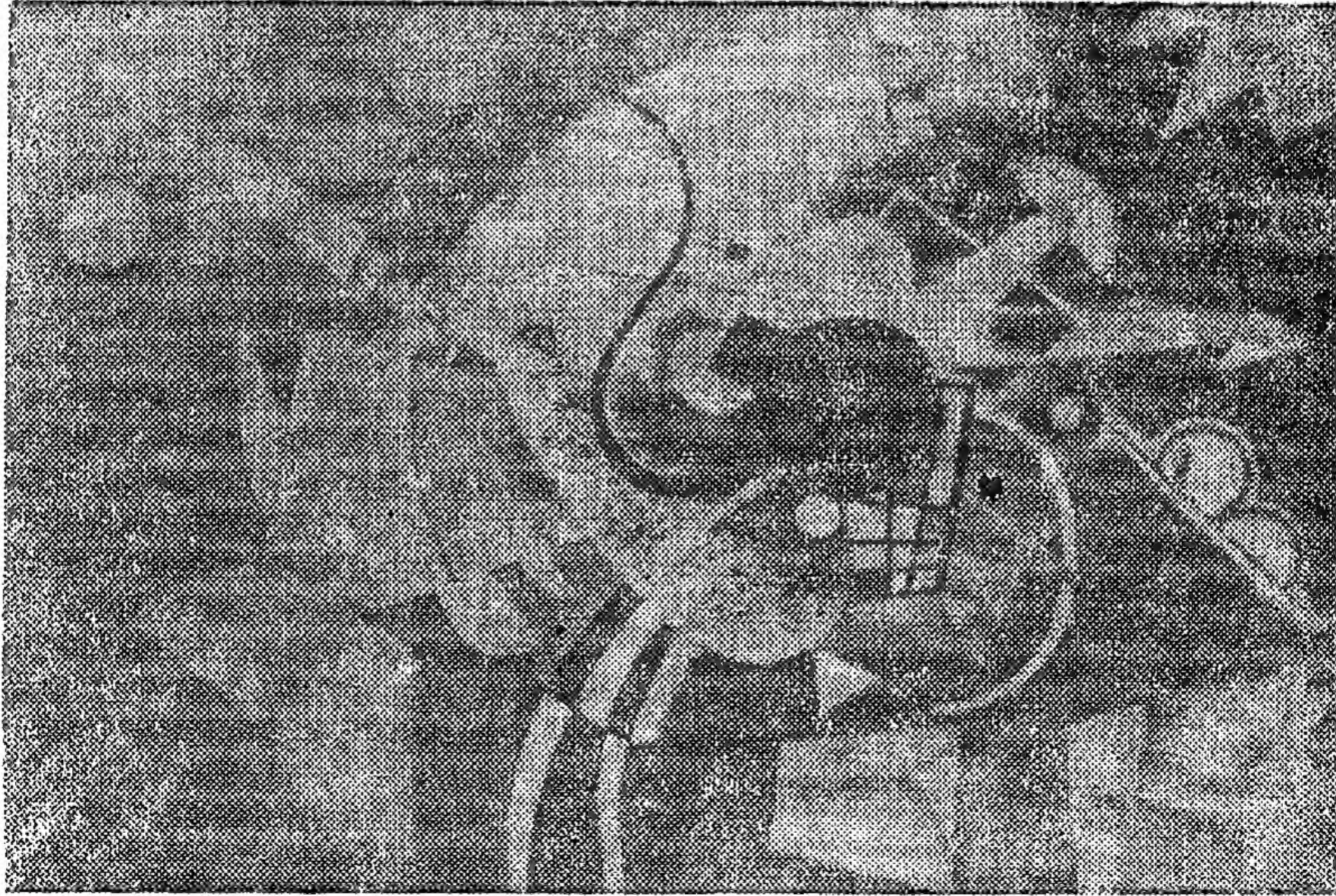


«باول كلي» Paul Klee - سويسري (١٨٧٩ -  
١٩٤٠) لوحة بالوان التمبرا على ورق اسمها «رفيق  
في جولة» مقتنيات خاصة في «بيرن»





خوان ميرو - (١٨٩٣ - ) رجل يسير في ضوء  
الفلورسنت ألوان زيتية وجواش على ورق ٨×٤٦ س. م



«فاسيلي كاندينسكى» - روسى (١٨٦٦ - ١٩٤٤)  
لوحة زيتية باسم «المركز» أتمها عام ١٩٢٤ - ضمن  
مجموعة سولومون جوجنهايم فى نيويورك .







دار المعارف

١/١١٥٣١٦

٣١٥٠٠

دار المعارف — ١١١٩ كورنيش النيل — القاهرة  
الناشر منطقة الاسكندرية ٤٢ ش سعد زغلول ٢ ميدان التحرير (المنشية)

Bibliotheca Alexandrina



0363067